العدد

424

آب

2006

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

□ المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد

ص.ب: 3230

هاتف: 6117240 . 6117242 . 6117243 . فاكس: 6117244

البريد الإلكتروني: Emailunccriv@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

التوزيع في

الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس. 2122532

هاتف. 2127797. ص.ب: 12035

المحتويات

أول الكلام		
	4	رئيس التحرير
الدراسات		
التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد	6	د. أحمد علي محمد
صورة الحرب اللبنانية في الرواية	27	د. عبد المجيد زراقط
الرواية التاريخية والعولمة	38	د. إبراهيم إستنبولي
التفاؤل الساذج أو البانغلوسية	46	محمود منقذ الهاشمي
محمود درويش التجربة الشعرية	55	محمود السرساوي
في الأسطورة [جلجامش وأنكيدو]	66	مصطفى صمودي
نحو منهجية جديدة في فهم النص الإلهي	72	محمد خالد عمر
ممرات		
ماء يتدفق من أعناقنا	81	عبد النور الهنداوي
إبداع ـ شعر		
قصيدة تحت خط الشعر	83	محمد علاء الدين عبد المولى
قصيدة الغيث	89	عبد اللطيف محرز
نشيد نفسي	93	د. نجمان ياسين
قصائد	96	د. صاحب خليل إبراهيم
تمثال فينوس	100	د. صالح الرحال
أسلاف	102	موفق نادر
حيوا دمشق	106	محمد طارق الخضراء
شظايا زمرد	108	خليل إبراهيم الخليل
البحث عنها	112	محمد إبراهيم عياش
ما بين قلبي والخمسين	116	ناصر الخوري
قصيدة وشاعر	118	فيصل المفلح
قصائد مترجمة	120	ت: يوسف إسماعيل شغري
قصيدتان	123	د. عبد العزيز محيي الدين خوجة
وحدي أحبك	126	محمد إبراهيم حمدان
نقطة على السطر		
قصيدة لامارتين والنبي محمد	130	د. خير الدين عبد الرحمن

27

46

55

العدد 424 آب 2006

إبداع ـ قصة		
جولة ليلية	132	ت: ساسي حمامي
شاطئ الأسرار	136	أنيسة عبود
المستقبل الذي مضى	142	د. يوسف جاد الحق
الجمل الصول	148	د. زياد علي
قصص صينية معاصرة	150	ت: براءة زين الدين
عشب البوح	158	باسم محمد
ساحات		
رسالة عاجلة	162	مراد السوداني
أقواس		
رينر ماريا ريلكه	164	سهيل حكيم
طاغور	171	د. ممدوح أبو الوي
ترحال		
السماء السابعة	180	محمد منذر لطفي
حوار		
مع وليد إخلاصي	182	أمينة عباس
مراجعات		
تواضع العارف وهدوء الواثق	193	غسان كامل ونوس
بهارات هندية	206	مظهر الحجي
القيم الفنية التربوية في المسرح	209	نظيمة أكراد
شرفات		
عابر سبيل	220	د. محمد رضوان الداية

140

191

204

أول الكلام ..

4

الروح المألومة

في الأساطير القديمة نبأ فحواه.. أن الروح القتيلة ظلماً تظلُّ نهاراً محومة في الفضاء تسأل السماء ماذا فعلت بالقاتل، وتقترب من القرى ليلاً تسأل الناس ماذا فعلوا بالقاتل.. وحين لا تجد جواباً تجوب الأودية، وتساكن شجر الغار والطيّون، وتمر بالأنهار، تساهرها شاكية ظلمها.. لهذا تظل أشجار الغار والطيون في حالة ارتجاف نهاراً، وفي حالة سكون ليلاً وهي تستمع للروح المألومة المظلومة، في حين تهدر الأنهار غضباً، وتتجهم الأودية حزناً في النهار وهي تذيع أسرار الروح القتيلة ظلماً.. ولا تنتهي الأسطورة إلا بقولها إن الروح القتيلة ظلماً لا تملّ الخروج على القرى، والتحويم في الفضاء حتى تأخذ قصاصها مرتين؛ مرة من السماء (العالم العلوي) ومرة من القرى (العالم الأوسط).. كيما تطمئن وتهجع في (العالم السفلي)..

بلى، هاهي الضحية في جنوب لبنان، وفلسطين.. تحوّم نهاراً في الفضاء طالبة من السماء عدلها قصاصاً لما لحق بها من ظلم وجور، وتجوب القرى ليلاً ندّاهةً كي لا يصير الظلم عادةً أو سلوكاً، وتؤاخي الأنهار والسواقي وشجر الغار والطيّون.. كيما تكون رسلاً لها إنباءً بحالها المألومة، وروحها المتشظية.. ولكن القرى أصابها العماء والصمم، والسماء محجوبة بكف كبيرة باطشة، تحول جميعها دون وصول النداء إليها.. فلا نداء الآن سوى نداء الظلم والجور، ولا استجابات سوى استجابات رمي الحطب فوق النار، ولا فعل سوى حشو الحديد بالحديد.. كي يتبدد نداء الضحية، كي يُطوى، وكي ترتخي الأيدي الممتدة إليها إنقاذاً، وتعزيزاً، وسنداً.. لا شيء الآن في الظاهر والخفاء سوى المزيد من مكائد الشر التي تريد قتل الضحية مرة ثانية وثالثة.. وعاشرة.. لا شيء الآن سوى

البطش مدونة للظلم الفاحش المتفلّت من عقاله كثور هائج.

ولكن، والحال هكذا، ما الذي تفعله الضحية.. سوى ما تفعله في الأسطورة حين تتفلت من نصال قاتلها، وتفتك نفسها من قبضتي يديه، وتنجو من أشراكه، وأفخاخه، ومكائده.. وأن تتحول إلى كائن غير مرئي، تحجبه عن عين الغدر والفتك ستارة العدالة التي راحت تشف حتى كادت لا تستر حتى الروح! لا شيء في جعبة الضحية سوى سهم المواجهة، ولا شيء عند الروح سوى الفداء، ولا شيءٌ في البال سوى مغالبة الزمن وتحديه.. كيما تأخذ الضحية قصاصها فتهدأ بعد هذا اللوبان الطويل..

أجل.. هاهي يد الشر والغدر والظلم في جنوب لبنان وفلسطين تصير غابة أيد مطلقة الشر، وهاهي نصالها المسمومة تتعدد و تتكاثر حتى تصير مثل ذرات الهواء أذىً وفتكاً.. وهاهي القرى البعيدة والقريبة مصنّمة كالحجارة.. لا روح فيها ولا مشاعر.. عيونها لا ترى، وآذانها لا تسمع، قرى أشبه بالدمى تنتظر متى يحرك لاعبها خيطانها.. متى يوجهها، ومتى يفعّل أدوارها.. وحين تتحرك لا تتحرك إلا كما يتحرك فيل في مخزن زجاجي.. كيفما تلفت أو استدار أوقع ودمر.. قرى لا كتاب لها الآن، لا رؤى، لا نافذة.. سوى الصمت، واليأس، والبهوت، حالها حيرة في النهار، وبكاء في الليل.. وقد صارت الحال مرمدة!

الضحية اليوم تواجه الغلط التاريخي الابتدائي الذي غلظ جذعه، وتصلبت أغصانه وأورقت، وامتدت كينونته في الفضاء.. حتى بات يظنّ أنه حقيقة أزلية مختومة بأختام التاريخ، ومجسدة بمعطيات الجغرافية!! الغلط التاريخي كان في إقامة كيان الشر الصهيوني فوق تراب فلسطين العزيزة.. بقرار دولي ظالم، استغل ضعف القرى العربية، كما استغل نفوذه وسطوته.. فأوجد للشذاذ واللصوص، خَزنةِ المال، وسادة الربا، وباعثي الشقاق والمؤامرات.. كينونة مكانية بعيداً عن قراهم الغربية التي اكتوت بنار هؤلاء الشذاذ الظلمة.. لهذا ما كان أمام الضحية اللبنانية الفلسطينية سوى المواجهة، والنهوض بوجه القتلة، وما كان أمام القاتل (الذي تقوّى وتغوّل) إلا أن يوجد ضحايا جدداً في محيطه.. ناسياً أن في تمدده وتغوّله مقتله، فأمامه اليوم الضحية وقد وقفت وقفة العز والصمود والمناددة.. وحيدة لا سند لها سوى بعض الأيدي القريبة منها مدداً.. كيما تعيد الألق للعدالة السامية، وكيما تقول إن حق الضحية لا يموت أو يباد، وأن لا هدوء، أو مساكنة.. إلا بتجسيد الحقوق والقيم.. وأن الحياة التي تدور الآن تدور كالمعاصر على عكر.. ولا بدّ من زيتون منقّى.. كي يصفو زيت المعاصر.. كي يصفو هواء الحياة.. وأن دورة الشر مهما اتسعت، مهما استطالت، مهما اشتدت.. ليست سوى زمن ويمضي.. ليست سوى خدش بسيط لا يرى في مرآة الشعوب التي لا ترتضي الضيم، والتي لا تنحني إلا لتنهض بقامتها الكاملة.

بلى، إنها المواجهة، والمقاومة.. لا ثقافة أخرى بديلاً عنهما، وإنه الصبر والمجاهدة.. ولا مدونة للنقش لنا سواهما.. وإنها الشهادة حديقة المجد التي تتزاحم وتتداحم على بوابتها أزكى الأرواح وأطهرها.. وأن ما من سبيل لإزالة كابوس الشر اقتلاعاً من المكان والزمان.. سوى الإيمان بالحق، والذات ثباتاً على القيم النبيلة، وسعياً لتجسيد الحرية كيما تصير دروباً ودروساً لأجيالنا الطالعة..

بلى، إنها ساحة الوغى الذاهبة إلى العدل. وإنها النشور الجديد للهمم العلوقة بالإيمان و الاستشهاد.. وإنها دورة الحق التي تدار بالدم الطهور الزاكي.. وصرخات الأمهات والأطفال.. والمقابر الجماعية.. إنها دورة الحق التي لا مؤنس لها الآن سوى قولة الله أكبر.. فوق كيد المعتدي.

حسن حميد

6

التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد

د. أحمد علي محمد

المقدمة:

لم تكن فكرةُ هذا المبحث ناجمةً في الأصل عن رغبةٍ تريد مجاوزةَ النّسق النّقدي المعاصر، أعني ذلك الجَهْدَ الذي نسميه تطبيقاً نقدياً شُكلتْ نُواتُه من مجموعةِ محاولاتٍ لتطبيق منهج نقدي مأخوذٍ من الثقافة الغربية، كالبنيوية بمدارسها وتقييداتها المنهجية الشكلية والتكوينية وسائر مسمياتها الأخرى،

وإنّما تتصل فكرتهُ بإجراء مراجعة نقدية حُمّت الحاجةُ إليها بعدما تضخمت الادعاءاتُ التي تصف نفسها بـ "الرؤيوية" ، أو بالسبق النقدي "الحداثوي" الذي لا يكتسب مشروعيته من النّصوص التي هي مادتُهُ في الأصل، وإنّما بلغ الزّعم عند بعض البنيويين العرب أنّ اللّغة التي عملوا ضمن أنساقها في مُدارسة نصوص الأدب ميدانُ كشوفاتهم، ومسرحُ إنجازاتهم الإبداعية. بكلمة أخرى أضحى النّقدُ إعادةً لإنتاج النّص الأدبي، وفضيلته ترتد إلى ذاته ولا شيءَ سوى ذلك، وأما النّص الأدبي فهو مادةٌ أولية قابلة

للتشكيل بيد الناقد على الدوام، ومن هنا بدا النقد البنيوي أو الحداثي يوسع الهوة ليس بينه وبين النّصوص التي يعالجها فحسب، وإنّما أسهم في خلق مشكلة مركبة بين الأدب والمتلقي من جهة، وبين النقد والمتلقي من جهة ثانية. ومن هنا بدا يفتقد مصداقيتَهُ ومن ثَمَّ يفتقد حضورَهُ في الذاكرة الثقافية المعاصرة، لا بل بدا يفقد دورَهُ الحيوي، وما الدعوةُ إلى النقد الثقافي اليوم إلا محاولة لبث الرّوح في النّقد الأدبي الذي أخذ يلفظ أنفاسَهُ الأخيرةَ، أو أنّه قد بلغ سن اليأس على حدّ تعبير عبد الله الغذامي.

ولعل أزمة النّقد ظهرت مع المحاولات الأولى للتطبيقات البنيوية، التي جاءت في النّصف الثاني من القرن العشرين، وقد لمعت أسماءٌ كثيرة في هذا المجال أذكر منها كمال أبا ديب ويمنى العيد وفهد عكام والغذامي وغيرَهُم، والواقع أنّ هؤلاء النّقاد كانوا ممن درس الآداب في الغرب، وقد أظهروا حماسةً بالغة لتطبيق النهج البنيوي على النّصوص العربية ولا سيما الموروثة منها، ويتفق هؤلاء الباحثون أيضاً بأنّ زادَهم من المعرفة بسياقات النّصوص العربية ضئيلٌ، فدراستهم في الجامعات الغربية لم توفر لهم سبلَ الاطلاع على سياقات النّصوص العربية ومن ثم إدراك خصوصيتها، فكانوا جميعاً قد تعاملوا مع النّصوص على أنّها تراكيب لغوية ليس غير، أخضعت للأداة المنهجية دون أدنى مراعاة لطوابع الخصوصية التي يوسم بها كلّ نص، مستفيدين من تقييدات النّهج البنيوي الذي يقطع الصلة بين النّص وظروفه الموضوعية والفنية وحتّى التاريخية، كما يقطع الصلة بين النّص وقائله. وبالطبع هذه الإمكانية وسعّتْ مساحة الحرية النّقدية من الجهة التي تدعو إلى التعلق بالتطبيق المنهجي أي تطبيق إجراءات الأداة على حساب المعرفة الحقيقة بطبيعة النّص. فالبنيوية أتاحت لكثير من الباحثين إمكانيّة التحرك في مساحات خالية من المعرفة التي تحيط بالنّصوص تماماً، ودعت الكثيرين منهم إلى التحلل من أيّة معرفة بأحوال اللّغة؛ لأنّ الجَهْدَ قد تركز على البنية أو الوحدة اللّغوية الصغرى التي لا يمكن أن تُظهر خصوصيةَ النّظم الذي تأسس عليه منطقُ الحكم النقدي بطريق العالم الفذ أعني عبدَ القاهر الجرجاني.

وبالتدريج أخذت الدعوةُ إلى التحديث النّقدي تستأثر باهتمام الجامعات، وقاعات الدرس، وصار المدرسون يمتحون من ذلك الزاد الذي سُمّي بالتطبيقات النّقدية البنيوية، واستأنس الكثيرون منهم بتلك التجارب التي غدت صوىً لكلّ من يريد أن ينهل من الجانب النقدي التطبيقي، وهذا ما دفع د. فهد عكام رحمه الله لإعداد كتاب جامعي لطلاب

السنة الثالثة في قسم اللغة العربية يدرس فيه جملةً من النّصوص الشّعرية الأندلسية دراسة بنيوية، وكان سبقه إلى ذلك الميدان كمال أبو ديب الذي طبّق البنيوية على نصوص جاهلية وغير جاهلية، وكذا يمنى العيد التي عرضت في كتابها (في معرفة النص) نماذجَ من نصوص تراثية كرسالة عمر بن الخطاب إلى الأشعري إذ قدمت تحليلاً بنيوياً لها، ثم ظهر كتاب الغذامي المسمى بـ (الخطيئة والتكفير)، وفيه يعبِّر الباحث عن رغبته في التحول من البنيوية إلى التفكيكية وقد أثر أن ينقلب مع بارت ودريدا اللذين تحولا أيضاً من البنيوية إلى التفكيك ليكون النقد العربي الحداثي قد سار خطوة بخطوة مع النّقد العالمي، ليدل على حيويته وانتمائه إلى عصره.

ولسوف أتناول ما أسعفني الوقت تلك المحاولات الأربع مثيراً الأسئلة حول النتائج التي خلصت إليها، ومن ثَمَّ تبيان مدى استفادة المتلقي من الجَهْدِ النقدي المبذول في تحليل تلك النّصوص.

1. كمال أبو ديب (جدلية الخفاء والتجلي):

قد يكون كتابُ كمال أبي ديب الموسوم بـ "جدلية الخفاء والتجلي" من أبرز المؤلفات النّقدية التطبيقية التي رمت إلى استكناه جواهر النّصوص الشّعرية القديمة بالأداة البنيوية الجارحة والقائمة أصلاً على استفزاز القارئ، ووصم الجهود النقدية الحديثة التي تناولت التراث الشعري بالقصور، وليس ذلك فحسب بل اتهم الكتابُ الفهمَ النقدي العربي بالعجز وبسوء التمثل للتقيدات البنيوية عامةً، مما دفع المؤلفَ، وهو يعدُ القارئَ بدراسة تطبيقية مثالية في مقدمة الكتاب إلى القول: إنّ البنيوية لست فكراً وإنّما هي أداةٌ منهجية تمكّن بما توافر لها من إمكانيات بحثية أن تجلو حقيقة النّص وتوضحَ علاقاتِهِ المتشابكةَ بسائر الأنساق الثقافية والفكرية، أو أنَّها طريقةٌ في الرؤية ومنهجٌ في معاينة الوجود. وبوصف البنيوية كما قال تثويراً جذرياً للفكر وعلاقته بالعالم، فإنّ إمكانيةَ الإفادة منها تجوزُ حدودَ البحث الأدبي لتستحيلَ حركةً من أبرز حركات الفكر الحديث التي مكنت من رؤية العالم رؤيةً مختلفة، ولاسيما مع وجود مفاهيم كان من شأنها تغيير النّظر إلى الكون والإنسان والفنِّ، ويعني ذلك مفهومَ التزامن والثنائيات الضدية، والإصرار على دراسة البنية من خلال العلاقات الناظمة لعناصرها، لا على العناصر أو العلامات نفسها.

وسعى كمال أبو ديب كما زعم إلى جعل البنيوية منهجاً فاعلاً يمكن من خلاله اكتناه جدلية الخفاء والتجلي في النّصوص التراثية، أو في الظواهر الشعرية والوجود معاً، وكان

يطمح إلى أكثرَ من ذلك حين أشار إلى أنّ منهجه يريد: "تغييرَ الفكر العربي في معاينة الثقافة والإنسان والشّعر، ونقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة المتقصية الموضوعية الشمولية الجذرية في آن واحد: أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر في الثقافة والمجتمع والشعر"(1).

ومؤدى ذلك أنّه يقدم مشروعاً نقدياً نهضوياً متسماً بالرؤية العميقة الكلية المعقدة في محاولة للخروج من الأزمة النقدية التي تُعنى بمعاينة الظواهر بصورة مبتسرة مجزأة موضعية. وبمعنى آخر يريد تغير الفكر العربي الذي وجد قائماً على النظرة الفردية أو الشخصانية ليكون فكراً بنيوياً كما قال، والخديعة في هذا الزعم تتمثل بأمرين اثنين:

الأول: أنّ الباحث في صدر مؤلفه ينفي نفياً قاطعاً أن تكون البنيوية فكراً، وإنما هي أداة ومنهج للوصول إلى المعرفة. والواقع أنّ البنيوية ليست فكراً، وإنّما نجمت عن مناخات فكرية محددة، لا بل إنّها نشأت في مخاض فكري غربي محض يحدد أبو ديب بدايته بالقرن العشرين، وما من شك أنّ دعوته إلى إعادة البنيوية إلى حيز الفكر يفضي إلى شيء واحد وهو محاولة خلق مناخ فكري يتمخض عنه منهج بنيوي بسياقاته وملابساته الفكرية والاجتماعية والأدبية الغربية، وبتعبير آخر يدعو إلى التخلي عن جدلية التاريخ العربي للدخول في جدلية المعاصرة أو بالنهج الغربي لإدراك ما ينجم عن النّصوص العربية من خفايا وتجليات، وهذا يستلزم أن نفهم نصوصنا العربية بأسلوب غربي محض، لأنّ العقل العربي ضلّ عن فهم ذاته بوسائله الخاصة، ولا مناص له من استعارة الأسلوب الغربي ليفهم ما نجم عنه من آثار، وهذا مؤدى الدعوة إلى فكر بنيوي سابق لمنهج بنيوي يحدد مكونات الثقافة والأدب بطريقة شمولية كلية معقدة كما أشار المؤلف.

والآخر: أنّ العقل العربي لم يُحْسن تمثل المنهج البنيوي مما دعا المؤلف إلى إعلان الثورة عليه لتصحيح مساره، لذا كان كتابه يحمل تصوراً ثورياً تأسيسياً، وفي الوقت ذاته عبّر عن نيته في رفض منجزات العقل العربي؛ لأنّه متخبط ترقيعي، وهو من ثَمَّ عاجز عن إدراك الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع، والخلاصة التي انتهى إليها يمكن إيجازُها بما يأتي:

أ. دراسة هاجس النزوع إلى الإبداع، في محاولة لتأسيس نظرية جديدة لبنية الموضوع الشعري، ومن ثم خلق إجراءات جديدة لمعاينة الثقافة بنيوياً. بمعنى آخر يريد المؤلف تميز الوجود العربي من خلال

توصيف رحلة الفن مبتدئاً بالنّص الشّعري ليخلص إلى الثقافة والفكر والمجتمع.

ب. محاولة تطوير الإيقاع الشّعري، وذلك بالخروج الكلي على قوانين التراث، ليكون ذلك الصنيع مجالاً لرؤية تمكّن من دراسة الظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في الحياة العربية.

ت. الغوص وراء البنى العميقة القائمة على علاقات أو ثنائيات ضدية متعددة تيسر معاينة التاريخ العربي في شرائحه المختلفة، ورصد تحولات تلك البنى لتأسيس رؤية على المستوى السياسي خاصة لتبيان زيف الشعارات المطروحة في مسيرة الفكر العربي الذي بيّن أبو ديب من خلال مدارسة نصوص الشعر عجزَها؛ لأنها لم تستطع تحويل علاقات النفي السلبي إلى علاقات نفي إيجابي أو علاقات إغناء وتكامل وتناغم.

ث. إنّ الرؤية البنيوية عند أبي ديب وسيلة لفهم القصيدة ومن ثَمَّ فهم العالم، ووعي العلاقات التي تنشأ عن مكونات الثقافة هو في الواقع وعي لمكونات البنية الاقتصادية والنفسية والاجتماعية.

إنّ المحاور الأساسية التي شكّلت نواة الرؤية البنيوية في كتاب أبي ديب تنطلق من مقولة فحواها: أنّ المُنتج الإبداعي العربي مهما كان مستواه الفني ما هو إلا ترسبات ماضوية، ومشكلات مركبة، ونوازع دفينة،وعلاقات مزيفة، وبنى متخلفة، وتصورات قاصرة، تعبّر في مجموعها عن رحلةِ تيهٍ قطعها العقل العربي عبر عصوره في غفلة عن حاسة النقد الفاعل. ومشروعه الحداثوي الذي بشّر به في هذا الكتاب والمعتمد على التحليل البنيوي، بمقدوره أن يكشف العلاقات الخبيئةَ التي انطوت عليها القصيدة العربية، ومن ثَمَّ معاينة الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتخلفة التي تجسدت بصورة مقنّعة في هيكلية القصيدة، في محاولة لإنهاء مرحلة التخلف والعزلة والتيه، لبلوغ حال الانصهار والذوبان المعرفي بزاد الغرب الأدبي والفكري لتستعيد الأمة دورها الحيوي وتلحق بركب الحضارة الإنسانية.

إنّ ما لمحه أبو ديب من خلال معاينته رحلة الشّعر العربي في أطوارها المختلفة مجرد شعارات مضادة للتحديث وللحرية والديمقراطية، وللسلطة السياسية كما زعم أثر بالغ في كلّ ذلك "لأنها، على حدٍّ تعبيره، لم تطرح منهجاً ناضجاً قادراً على تحويل علاقات النفي السلبي بين أطراف الثنائيات إلى علاقات نفي إيجابي"(2).

هذه خلاصةُ المِهاد النّظري الذي جعله أبو ديب بين يدي كتابه "جدلية الخفاء

والتجلي"، والسؤال المهم الآن كيف توصل إلى جملة الأهداف التي رسمها في تطبيقاته؟

تناول أبو ديب عدداً من النّصوص الشّعرية القديمة والحديثة، مركزاً على الجانب السيكولوجي في الصورة عند شعراء مختلفين أمثال النابغة وامرئ القيس والشريف الرضي وأدونيس ولوركا وخوان أنتونيو وشكسبير، ثم انتقل إلى دراسة البنية وفضاء القصيدة عند تميم بن أُبي بن مقبل وأبي محجن الثقفي وعمر بن أبي ربيعة وغيرهم، والمهم في دراسته هذه الفصل الذي سماه "نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر . دراسات بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام"، أراني معنياً بالوقوف عند هذا الفصل لأبيّن قصور الأداة النقدية المستخدمة في تحليل النصوص التراثية، وضعف الحكم النقدي الذي خلص إليه من خلال استقراء قاصر أو معلومة غير صائبة لغوية أكانت أم بلاغية.

يعرض أبو ديب في الفصل الخامس من كتابه أربعةَ نصوصٍ شعرية: ثلاثة لأبي نواس وواحد لأبي تمام، دون أن يذكر دواعي ذلك الاختيار، وقد اكتفى بالقول إنّه كان قد التقطتها من شعر النواسي وأبي تمام بطريقة عابرة على حد تعبيره، لاكتناه إمكانيات المنهج ليس غير(3)، ومعنى ذلك أنّ الباحث منذ بدء تطبيقه يعترف صراحة أنّه لا يرعى خصوصية النّصوص لا من قريب ولا من بعيد، وإنّما يصبّ كامل اهتمامه على إجراءات المنهج البنيوي. بمعنى آخر يريد تجريب أداته المنهجية على عينة عشوائية من النّصوص ليبين مهاراته البحثية، لا أن يبين ما تنطوي عليه النّصوص من ملامح جمالية وفنية ولغوية. فهو إذن يريد أن ينحاز إلى المنهج لا إلى النص، من أجل ذلك تحلل من إجراء أدنى مقاربة يمكن أن تخلق ألفة بين النّص والمنهج، لهذا نزَّ المنهج وتعسف وكان الخاسر في هذه المعادلة النص الأدبي بلغته وظواهره التي بدت هامشية أو عصية على التحديد، أو أنّ المسائل الجوهرية فيه ظلت خارج إطار التحليل، وليس ذلك فحسب بل إن الحماسة المفرطة لتطبيق المنهج جعلت الباحث في حلٍّ من معرفة الظواهر الفنية واللّغوية التي تتكون منها البنى النّصية المدروسة، وآية ذلك ما نراه في دراسته قصيدة النواسي التي يقول فيها:

يا بنة الشيخ أصبحينا
ما الذي تنتظرينا
قد جرى في عودك الماء
فأجرى الخمر فينا
إنّما نشرب منها
فاعلمي ذاك يقينا

كلّ ما كان خلافاً
لشراب الصالحينا
واصرفيها عن بخيل
دان بالإمساك دينا
طول الدّهر عليه
فيرى الساعة حينا
قف بربع الظاعنينا
وابك إن كنت حزينا
واسأل الدار متى فا
رقت الدار القطينا
قد سألناها وتأبى
أن تجيب السائلينا

يقول أبو ديب: "تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق غرضين: الأول متابعة تطوير منهج بنيوي في تحليل الشعر، والثاني إضاءة ملامح من بنية القصيدة عند أبي نواس بتطبيق المنهج البنيوي..."(4). وهو في غرضيه لم يَرُمْ تقديمَ حلٍّ نهائي لقضايا ذات طبيعة تاريخية إشكالية مثل حقيقة موقف أبي نواس من التراث الشعري المتمثل باستعداء الطلل، وإنّما أراد تقديمَ رؤيةٍ لمعاينة ذلك الموقف. ويحسب القارئ من خلال هذا التوصيف أنّ الباحث وإن كان لا يريد الخوض في غمار ما قيل عن موقف النواسي من الطلل؛ لأنّه في واقع الأمر مستهين بكلّ ما هو معروف في هذا الصدد، إلا أنّه سيقدم رؤية ما تسهم في فهم النّص الذي أنتجه النواسي في حدود وعيه قضايا التجديد الشّعري، ومن ثَمَّ إرساء منهج بنيوي يسعف على فهم النّص وفهم الذات والثقافة والمجتمع وغير ذلك مما أفاض في شرحه في فاتحة كتابه.

والغريب أنّ الباحث في تحليله لم يَجُزْ الإجراءات النّقدية الكلاسيكية التي حفل بها النقد القديم، لا بل نراه يعوّل على مصطلحات القدماء دون فهمها على الوجه الصحيح، أو العودة إلى المصادر النقدية للتعرف على دلالاتها، مكتفياً باستعمال بعض المصطلحات البلاغية أو النقدية، ومن ثم زجها في سياقات مبهمة تنمّ عن اضطراب في التصور النقدي الصحيح، ومن ذلك وقوفه عند مصطلح التصريع الذي برز في مطلع النص الآنف حيث يقول: "يلاحظ أيضاً أنّ الحركتين منفصلتان انفصالاً يميزه مؤشر لغوي واضح. أو بالأحرى مؤشر تقني واضح وهو التصريع"(5).

وفي معرض كلامه على التصريع يقف عند بيتين في النّص: الأول مطلع القصيدة ليرى فيه تصريعاً عادياً، أي أنّه رسمٌ متبع تعاوره الشّعراء في مختلف أزمنتهم، فلم يكن عنده علامة فارقة للنّص المدروس. والآخر

التصريع الذي سماه فريداً يعني التصريع الوارد في البيت السابع من القصيدة وهو قول أبي نواس:

قف بربع الظاعنينا
وابكِ إنْ كنت حزينا

ليقول: إنّ التصريع هنا: "ظاهرةٌ نادرة في الشعر العربي"(6)، يريد أنّ تكرار التصريع في أثناء القصيدة أمر فريد في الشّعر العربي، من أجل ذلك عدّه ظاهرة خاصة بهذا النّص دون غيره ليبني على أساسه التضاد اللّغوي في النّص مثل أن يبدأ بالتصريع ثم يجانبه وبعد ذلك يعود إليه ثم يتركه، ونحن نقبل هذا الاستنتاج إذا كانت صورة التصريع فريدة بالفعل، إلا أنّ الواقع يخالف ما انتهى إليه الباحث، لأنّ الشعراء كثيراً ما يعمدون إلى التصريع في أثناء القصيدة يقول ابن رشيق: "وسببُ التصريع مبادرةُ الشاعر إلى القافية ليُعلِمَ في أوّل وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أوّل الشعر، وربّما صرّع الشّاعر في غير

أدونيس

الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه، وقد كثر استعمالهم هذا حتّى صرّعوا في غير موضع، وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة إلا أنّه إذا كثر في القصيدة دلّ على التكلف إلا من المتقدمين. قال امرؤ القيس:

تروح من الحي أم تبتكر
وماذا عليك بأن تنتظر
أمرخ خيامهم أم عشر
أم القلب في إثرهم منحدر
وشاقك بين الخليط الشطر
وفيمن أقام من الحي هر

فوالى بين ثلاثة أبيات مصرعة في القصيدة، وقال عنترة:

أعياك رسم الدّار لم تتكلم
حتّى تكلّم كالأصم الأعجم
هل غادر الشُّعراءُ من متردم
أم هل عرفت الدّار بعد توهم
يا دار عبلة بالجواء تكلمي
وعمي صباحاً دار عبلة

ونقف عند عبارة ابن رشيق "وقد كثر

استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع" بغية مقابلتها بقول أبي ديب: إنّ التصريع في البيت السابع من قصيدة النواسي ظاهرة فريدة في الشعر العربي، لندل على ضعف وسيلة الباحث في الاستقصاء، ومن ثم بطلان الحكم النقدي الذي أقامه على أساس تفرد النواسي في هذا الباب.

وثمة شاهد آخر يدل على عسف الحكم النقدي عند أبي ديب، كما يدل على عدم معرفته بسياقات اللّغة، وتخبطه في فهم المعاني الشعرية التي انطوت عليه النّصوص التراثية وبخاصة النّص الذي قام بمعالجته أعني قصيدةَ النُّواسي الآنفة، حيث يقول في معرض كلامه على الثنائيات الضدية في مطلع القصيدة: "انطلاقاً من التحليل البنيوي المقدم هنا يمكن أن نفسر ظاهرة يبدو عليها شيء من البراءة في القصيدة خارج التحليل البنيوي وهي استخدام العبارة "يا بنة الشيخ". لماذا اختار الشاعر ابنة شيخ ليطلب منها أن تسقيه الخمرة؟ مهما كانت الظروف التاريخية التي كتبت فيها القصيدة فإنها تفقد العبارة دلالتها في بنية القصيدة الكلية. يلاحظ بدءاً أنّ ابنة الشيخ تقع في الحيز الذي يربط الخمرة بالآخر، فهي الساقية وهي ابنة التراث الأخلاقي. فهي تحمل توتراً حادثاً لانتسابها إلى هذين العالمين النقيضين وهي لا تشكل توسطاً بين الأنا والآخر بل انتهاكاً من جانب الأنا لقيم الآخر، فابنة الشيخ تشع بعنصر مفارقة حادة وبموقف يصل في رفضه القيم إلى مصدر انتهاك القيم ذاتها. أي أنّه يريد أن يحيل المواجهة الخارجية بينه وبين القيم إلى خلخلة داخلية ضمن بنية القيم ذاتها وإلى نفي الذات. وتحدث القصيدة ذلك عن طريق تحقيق انفصام بين الشيخ مجسد التراث الأخلاقي والديني والشعري وبين ذات من صلبه (ابنته) وهكذا تكثف دلالة الرفض في القصيدة في أول عبارة منها"(8).

ومن الغريب أن يربط الباحث بين (ابنة الشيخ) ومجموعة القيم الأخلاقية والدينية على هذا النحو، ليخلص إلى تحميل النّص كلّ هذه الدلالات الرافضة للقيم والأخلاق والدين، والواقع أنّ الذي دعاه إلى ذلك لفظ (شيخ) الذي فهم منه ما يدل على الفضيلة والخلق والدين، والحقيقة أنّ كلمة شيخ في اللغة بريئة من كلّ هذه الدلالات في المعجم: الشيخ من أدرك الشيخوخة، وهي غالباً حين يبلغ الرجل الخمسين فيكون فوق الكهل ودون الهرم، والشيخ من كانت لـه مكانةٌ من علم أو رئاسة. وواضح أنّ الكلمة لا علاقة لها بالدين أو الخلق بمقدار تعلقها بأعمار الناس، وعليه نتساءل ما معنى كلّ ما انتهى إليه الباحث في ضوء ملاحظة لغوية غير صحيحة؟

ومثل ذلك الاضطراب والعسف نجده في

تحليله النص الثاني لأبي نواس حيث يقول:

غننا بالطلول كيف بلينا

واسقنا نعطك الثناء الثمينا

إذ وقف عند قوله (بالطلول) ليخذله منهجه البنيوي في التقاط دلالة الباء، فيقول: "تتألف جملة الطلول (ب 1) من فعل أمر بصيغة الجمع يصدر عن الشاعر المتكلم الجمع موجهاً إلى ذات فردية يطلب منها الغناء. ثم من حرف جر (الباء) يصعب تحديد دلالاته بدقة. ذلك أن الباء هامشية في دورها وتشير إلى حيز ضيق في معظم استعمالاتها..."(9).

لا نستطيع أن ندرك المعنى الذي قصد إليه الباحث أنه يصعب تحديد دلالة الباء في قول النواسي (بالطلول)، ثم إننا لا نفهم على وجه اليقين المراد بقوله إنها هامشية، فهل يعنى ذلك أنّ الحداثة النقدية المتمثّلة بالبنيوية هنا ترفض كل معرفة موضوعية سابقة، لمجرد ارتباطها بالتراث؟

ما من أحد يصدق أن أبا ديب على علو كعبه في النقد قد أعجزه الرجوع إلى المؤلفات الكثيرة التي شرحت معاني الأدوات كالجنى الداني للمرادي أو حتّى مغني اللبيب لابن هشام الذي يدرسه الطلاب في السنوات الجامعية الأولى.

هل هنالك من يجهل دلالة الباء هنا، ولا سيما أنّ نظائرها في القرآن الكريم جلية واضحة كقوله تعالى: ﴿ولقد نصركم الله ببدر﴾(10)، أعني اختصاصها بالدلالة على المكان هنا؟

إذن كيف يستقيم التحليل البنيوي التنويري الحداثوي المكتنز بـ "رؤيوية" مع أخطاء التصور الصحيح لأوضاع اللغة لا بل لبديهياتها، أليس التحليل البنيوي يستهدف ترسيخ معرفة نصية ومعرفة البنى بمستوياتها اللغوية والفكرية، أقول ما قيمة التحليل إذا كان قد ارتكز على فهم مغلوط لأبسط قواعد اللغة؟

قد يكون من سوء طالع التراث وربّما من سوء طالع شاعر عظيم كأبي نواس أن يكون مهوى لأفئدة النقاد البنيويين، لأنّ تجريب الأداة البنيوية على نتاجه الشعري لم يأت بنتائج مفيدة على الإطلاق، فدراسة شعره تستلزم معرفة لغوية عميقة، كما تستلزم معرفة بأحوال المعاني الشّعرية، وتقليب النّظر في الظواهر الفنية التي عبّر عنها، لسبب وجيه أنّ الشاعر كان من أصحاب المعاني، وقد شهد له المتقدمون بالتفوق والبروز فقال ابن قتيبة: "كأنّ المعاني حُبست عليه فأخذ منها حاجته، وفضَّ الباقي على النّاس"(11).

ومرة أخرى يطالعنا المؤلف بكلام مغلوط يتناول فيه هذه المرة فلسفة اللّغة، فهل دلالة

الفعل الماضي في اللغة العربية نهائية يقول: "وحين تتنامى صورة الخمرة في (شعر أبي نواس) لتتحول القصيدة من صيغة الفعل الماضي ذي الدلالة النهائية في حديثه كيف بلينا إلى صيغة الزّمن الحاضر..."(12).

والمقصود بعبارته "الدّلالة النهائية" للفعل (بلينا) انتهاء الحدث على اعتبار الماضي قد انتهى حدوثه مع انقضاء الزّمن الذي جرى فيه الفعل، وهذا غير صحيح على الإطلاق، فلو قلنا: كان الرجل عالماً، فهل يعني أنّ علم الرجل قد انتهى مع حدوث الفعل أي في الزّمن الماضي؟

الزّمن الماضي في بعض أحواله يفيض في دلالته عن حال الانتهاء، ليعبر عما مضى وعما هو حاضر وعما سيكون، وهنا تكمن عبقرية اللغة العربية التي لا يعرفها إلا من تمرس في العلم وأمعن في التفكير.

أما مجالات الرؤية الناجمة عن تطبيقات أبي ديب فتتم عن جُهْدٍ واضح عمد فيه إلى لي أعناق النّصوص لتناسب المقولة الفكرية الجاهزة التي جعلها منطلقاً لعمله، ليقول على لسانه ما لم يقله، أو أنّه انحرف به إلى ما هو محظور لغرض الإثارة، بذريعة ربط بنية النّص اللّغوية بالبنية الكونية الشاملة، ومن ثمّ الكلام على نسق معرفي تراثي إسلامي توهم أنّ النّص يمتح منه ليبين خلاصة نظره إلى قصيدة أفحش في تحميلها ما لا تطيق وهي قول النواسي:

غننا بالطلول كيف بلينا
واسقنا نعطك الثناء الثمينا
من سلاف كأنها كلّ شيء
يتمنى مخير أن يكونا
أكل الدّهر ما تجسّم منها
وتبقّى لبابها المكنونا
فإذا ما اجتليتها فبهاء
يمنع الكف ما يبيح العيونا
ثم شُجّت فاستضحكت عن
لو تجمعن في يد لاقتنينا
في كؤوس كأنهن نجوم
جاريات بروجها أيدينا

والفكرة المركزية التي لفتت نظر الباحث في هذه الأبيات قول النواسي في البيت الثاني "يتمنى مخير أن يكونا"، وقد استحالت تلك الفكرة في ضوء معنى البيت الأخير "في كؤوس كأنهن نجوم" كوناً سماوياً، وهو الكون النقيض لعالم التراث الثقافي والأخلاقي والديني" واستشف من ذلك حقيقةً وجدها مهمةً حيث يقول: "ومن هذه الحقيقة بالضبط تنبع ثورية الرؤيا المتكاملة التي تشكّل صورة الكون الخمري الذي يخلقه (مخير)...

وضمن هذا التصور شغلت مشكلة الجبر والقدر ومشكلة تشبيه الله ونفي التشبيه عنده مكانة مركزية، وجلي أنّ تقنية أبي نواس تقوم هنا على نقل التصورات الدينية الأساسية من سياقها الديني المقدس إلى سياق آخر وهو التصور الخمري للكون..."(13).

ومثل هذه النتيجة لا تحتاج إلى مناقشة لضعفها، فبناءُ نتيجة بهذه الضخامة على كلمة (مخير) التي استدعت عند أبي ديب كامل التصورات الدينية والمذهبية تقديرٌ خاطئ، لسبب بسيط هو أنّ عموم الإشارات الواردة في النّص، لا تؤيد هذه الدلالة. وعليه فقد حمّل الباحث النّص ما لا يحتمل، وهذا صنيعٌ غير مسوغ؛ لأنّ المعنى السياقي لا ينطوي على أدنى إشارة إلى ما ذهب إليه، ومحاولة الباحث لي أعناق النّصوص لتأكيد معرفة خارجة عنها لا يسوغها المنهج البنيوي كما لا تسوغها الموضوعية على أية حال.

2. يمنى العيد (في معرفة النص):

كانت محاولةُ يمنى العيد في كتابها "في معرفة النّص" تشكّل خطوة أخرى تتكامل ومحاولة أبي ديب في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي). مع أنّ الباحثة أخفت مراجعها عن القارئ حين جعلت في ذيل كتابها مسرداً للأعلام العرب والأجانب، مما زيّن لها تجاوز نكتة التأليف العلمي الذي يفترض إثبات مسرد للكتب التي عاد إليها الباحث في مؤلفه، من أجل ذلك لا نملك معرفةً يقينية حول ما إذا كانت يمنى العيد قد اطلعت بالفعل على كتاب أبي ديب الذي ظهرت الطبعةُ الأولى منه سنة 1979 ببيروت، في حين رأى كتابُها النّورَ مطبوعاً سنة 1983م ببيروت أيضاً.

وما يشي أنّ الكتابين يمثلان حلقتين في سلسلة واحدة كما سنرى بعد حين، أنّ الباحثة العيد اتبعت النّهج نفسَهُ الذي انتهجه أبو ديب مع اختلاف في التوصيف النّظري، واتفاق تام في الزّعم والادعاء حول الريادة وامتلاك الرؤية والحماسة الواضحة لتطبيق البنيوية على النّصوص العربية دون أدنى اعتبار لخصوصية تلك النّصوص، كما برزت على أنّها صاحبة منهج مستقل في ممارسته وتجاربه، مع الاعتراف بتبعيته إلى علماء اللغة الغربيين أمثال دوسوسير.

إنّ الممارسة النقدية عند يمنى العيد تصبُّ في النتيجة نفسها التي أرادها أبو ديب في تطبيقاته عامة، إذ هي ضرب من النشاط الذي يجوز محدودية نصوص الأدب إلى مضمار الثقافة والمجتمع والفكر، وقد أشارت إلى ذلك صراحةً بقولها: "ممارسة النّقد الأدبي نشاط فكري يشتغل على الأدب كموضوع له. النشاط الفكري، أي نشاط فكري، لا يبدأ من صفر. لا بدايات، بالمعنى المطلق، في التاريخ الحضاري للإنسان. ومن

ثم فالنشاط الفكري هو سلسلة في حقل نشاطه بخاصة، وفي حقل النشاط الثقافي والاجتماعي بعامة..."(14). وهي بذلك تشي أنّ ممارسة النقد الأدبي على الوجه البنيوي ما هي إلا محاولة لإنتاج موضوع نقدي حين يعز على النقد أن يُنتج موضوعه، وبغض النّظر عن الأسلوب اللغوي المفكك في كتابها عامة، إلا أنّ مقدمتها التي بلغت ستَ عشرةَ صفحة لا يُفهم منها سوى أنها تريد أن تبتكر لغةً نقدية سمتها ممارسة، وتبتكر موضوعاً للنقد ضمن شروط الثّقافة والفكر، ومن ثَمَّ تريد إعادة إنتاج المفاهيم لتؤسس حقلاً للدراسة البنيوية يردف جهود نقاد آخرين، وهذا ما أشارت إليه في نهاية مقدمتها: "وليكن لي من محاولتي هذه قناعتي بأنّها محاولة نأمل أن تردف ما قدمه نقاد آخرون في ميدان نقدنا الحديث"(15).

تكلمت يمنى العيد في القسم النظري من كتابها على التحول من الواقعية إلى البنيوية في النقد العالي، ومن ثم عبّرت عن فهمها للتقيدات البنيوية التي كشفت من خلال ممارستها النقدية في القسم الآخر من الكتاب، أنها تريد تجريب أدواتها على النّصوص الحديثة والتراثية، وقد ألحت على غرار أبي ديب على علاقات بنيوية معينة أجملتها في عدة مفاهيم مثل مفهوم النسق ومفهوم التزامن ومفهوم التعاقب ومفهوم الطابع اللاواعي للظواهر. والمهم في كلامها النظري ما كان قد اتصل بالمنهج البنيوي في مقاربة موضوعه، وقد قام ذلك المنهج لديها على منطلقين اثنين: الأول: تحديد البنية أو النّظر إلى موضوع البحث على أنّه بنية، والآخر: تحليل البنية وكشف عناصرها كالرّموز والصور والموسيقى في نسيج العلاقات اللّغوية أي في أنساقها، لمعرفة ملابسات بنيتها من الداخل والخارج. وأمّا الهدف الذي يرمي إليه تحليلُها فقد أجملته في قولها: "نعيش في بلداننا العربية ظرفاً تاريخياً صعباً. ظرفاً تسقط فيه باستمرار ملامحُ جمالٍ، لا يمكننا أن نرى في النّقد البنيوي المقتصر على التحليل مساراً لنقدنا. قد يكون لهذا النّقد التحليلي البنيوي حضور. هذا أمر لا يستطيع أحد منعه، غير أنّ وجود مثل هذا النّقد أو عدم وجوده لا يعفينا أو لا يعفى النّقد، وخاصة ما كان منه يمارس المنهج البنيوي، من بلورة مسار قادر على إقامة العلاقة بين داخل النّص وخارجه، أو قادر على النّظر إلى هذا الخارج إلى هذا الكل داخل النّص ذاته"(16).

إنّ فحوى ما تريد قوله هنا أنّ الظروف الصعبة التي نعيشها تستوجب تطبيق المنهج البنيوي على النّصوص العربية لاستعادة جمالٍ مهدور من نصوص أدبنا وحياتنا، ومن شأن البنيوية أن تجعل ظروفنا الصعبة

أكثر جمالاً، وهذا تصور غريب لأنّ صعوبة الظرف التاريخي لا تتغير باستعادة جمال النّصوص، هذا إن كانت الصعوبة التي أشارت إليها الباحثة لا تتصل إلا بالمقدار المهدور من جمال الأدب، غير أنّ إلحاحها على تأكيد علاقة الخارج بالداخل في تحليل النّصوص يرمي فيما يبدو إلى أبعد من تحقيق غايات جمالية، وإن كان كلامها المثبت لا يبوح بمثل هذه الغاية صراحة، لأنّ الجدل بين ما هو خارج وما هو داخل يطول الأنساق الثقافية والفكرية التي يُنتج النص في ضوئها. والسؤال المهم هنا: هل البنيوية قادرة على خلق اعتياد لغوي وأدبي يمكّن من إنهاء حال التخلف الاجتماعي والفكري العربي في العصر الحديث، هذا ما لم تقله الباحثة صراحة، ربّما كانت اللّغة عصية عليها في هذا الموضع، من أجل ذلك عادت إلى القول مرة ثانية: "نحن في بلداننا العربية أكثر ما نكون حاجة إلى مثل هذا النّقد الذي لا يهمل النّص كنص أدبي، ولا يهمله في جسده الذي هو اللّغة والذي في ما هو يشتغل على هذا الجسد ويصل إلى الأحشاء فيه، فيكشف غناه ويلامس أسراره، ويراه في الوقت نفسه، في المجال الذي ينهض فيه على الجهر بجمال جسد ويشرّع لنا نوافذ نطل منها على زمن نسعى ويسعى التاريخ إليه"(17).

لقد وثقت الباحثة البنيوية أكثر مما ينبغي، فصورت الحاجة إلى النّقد البنيوي في المجتمع العربي كحاجته إلى الهواء والماء، والمغالطة في هذا الزعم تتمثل في إخراج البنيوية من سياقها المنهجي التحليلي إلى سياق الحياة بكل صعوباتها ومشاكلها، والذي سوّغ للباحثة كلّ ذلك أنّها فهمت من الجدلية بين خارج النّص وداخله أنها العلاقة ذاتها بين تفسير النص التراثي والمشكلات المعاصرة، وعدت صور الفن القديم والحديث على سواء شريحة تبدو من خلال كلّ معوقات التطور الاجتماعي والاقتصادي والفكري، وهذا خطأ جسيم أسهم في تفريغ الممارسة البنيوية من محتواها ومن ثم تجاوزها لأنّها تخلت عن دورها الحيوي في تقديم توصيف للظاهرة الأدبية في ضوء تاريخها، ومن ثم دراستها لفهم النّص قبل الانشغال بمعاينة الأوضاع الاجتماعية والفكرية المعاصرة.

إنّ الملابسات التاريخية والاجتماعية المحيطة بالنّص الأدبي هي في الأصل خارج التحديد البنيوي، الذي ينطلق أساساً من البنى اللّغوية للنّصوص، ثم يربط ما شاء له أن يربط بين البنى النّصية اللّغوية وعوالقها الاجتماعية والتاريخية وغيرها، لأنّ تلك العوالق تبقى خارج البنية النّصية وإن فرضت نظامها على نظام النّص، وهذا هو المقصود من جدلية الداخل والخارج في موضوع

الدراسات البنيوية، وقد قلبت الباحثة المسألة فيما يبدو لنا لتعاين من خلال البنى النّصية الأوضاع الاجتماعية المحيطة بالنّص لغرض الإثارة، فبدت في معالجتها لا تهتم إلا بتشخيص تلك الأوضاع، أو الهروب عن النّص لإقناع القارئ أنّ معوقات التطوير في البنى الاجتماعية والفكرية تحول دون التقيد بحدود البنى اللّغوية ومن ثَمَّ تجاوزت ما تنطوي عليه النصوص من ظواهر فنية خلاقة يمكن أن تثري إحساس القارئ بالجمال والمتعة والفائدة.

إنّ الوظيفة الاجتماعية ليست وظيفة نوعية للأدب على أية حال، والتغيير الاجتماعي ليس الهدف الأسمى للفن، لأنّ له وظيفةً جمالية خلاقة تعمق وعي القارئ بالمشكلات التي يواجهها، والباحثة فيما يبدو لنا حين تكلمت على صلة الواقعية بالبنيوية كانت تجوز التوصيف التاريخي للمسألة، لهذا عدت الفن وسيلة تحريض وتغيير، ومن ثم ركزت على وظيفته الاجتماعية، فظلت إشاراتها إلى الوظيفة الجمالية خارج حدود الاهتمام، من أجل ذلك كانت نتائجها في الممارسة التطبيقية ضئيلة قياساً بالأهداف الكبيرة التي رسمتها في كلامها النظري، فظهرت في القراءة التي قدمتها لرسالة عمر بن الخطاب ﷺ عاجزة عن الإحاطة بجمالها من الناحيتين اللّغوية والفنية.

إنّ العنوان الذي صنعته الباحثة لتقدم من خلاله تحليلاً بنيوياً لرسالة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري "مستويات البنية والوظيفة الدلالية" أسهم بانكفاء البنى النّصية على ذاتها وانغلاقها، ومن ثم تشريد دلالتها، أكثر من انفتاحها على القارئ، ونحن عملياً حين نقرأ النّص بمادته الأدبية الأولية كما عبر عنه المنشئ نشعر بالمتعة وندرك موضع الموعظة فيه، في حين نشعر بالضياع والاغتراب حين نقرأه من خلال تجزئة البنى التي يتكون منها، لأن الباحثة لم ترمِ من خلال تجزئة النّص إلى وحدات إلى تبيان العلاقات الموضوعية بينها، معتمدة على معرفة بأحوال اللّغة، أو أنها توضح العلاقات بين أجزاء النص من خلال القرائن الدالة، بل مزقت النّص وحددت مجالاته الدّلالية طبقاً للتقيدات المنهجية البنيوية، وهذا ما جعل البنى غير مترابطة منطقياً وهي تريد الكلام على روابط بنائية موضوعية.

إنَّ رسالة عمر بن الخطاب بصورتها المعزولة عن تحليل يمنى العيد تبدو للقارئ أيسر فهماً، من تلك الصورة المشوهة التي أظهرها تحليل الباحثة، ولاستعادة ما هُدر منها نذكرها، ثم نذكر بعض ملاحظات الناقدة لنبين المفارقة أو ربَّما العسف الذي لحق بالنّص من خلال القراءة البنيوية.

يقول عمر رضي الله عنه في رسالته: "

بسم الله الرحمن الرحيم

أما بعدُ فإنّ القضاء فريضة محكمة، وسنة متبعة، فافهم إن أدلي إليك، فإنّه لا ينفع تكلم بحق لا نفاد له، آس بين الناس في مجلسك ووجهك حتّى لا يطمع شريف في حيفك أو يخاف ضعيف من جورك، البينة على من ادّعى واليمين على من أنكر، والصلح جائز بين المسلمين إلا صلحاً حرّم حالاً أو أحل حراماً، ولا يمنعك قضاء قضيته بالأمس فراجعت فيه نفسك وهديت فيه لرشدك أن ترجع عنه، فإنّ مراجعة الحق خير من التمادي في الباطل، الفهم الفهم عندما يتلجلج في صدرك مما لم يبلغك في كتاب الله ولا في سنة النبي ﷺ، أعرف الأمثال والأشباه، وقس الأمور عند ذلك بنظائرها، ثم اعتمد أحبها إلى الله وأشبهها بالحق في ما ترى".

والسؤال المهم الذي يواجه الناقد هنا: ما المشكلة التي تحتاج إلى حل في هذا النّص، وما القيمةُ الفنية أو اللّغوية أو الفكرية التي تحتاج إلى بيان؟ هل التحليل غاية في نفسه أم له غاية يسعى إلى تحقيقها؟ ما مجريات التحليل أو ما هي الغاية من تفكيك النّص إلى وحدات أو عبارات أو مفردات أو محاور؟ هل يستهدف تحليل البنى النّصية كشف العلاقات الضمنية بين وحدات النّص بغية فهمه وإدراك العلاقات الداخلية، ومن ثَمَّ ربطها بما هو خارج ليكون كما قالت الباحثة ممارسة نقدية منتجة؟ وأخيراً ماذا فعلت الناقدة من خلال تجزئة النّص إلى قولين كبيرين وقسمت كل قول إلى خمس وحدات أو عبارات لغوية؟

لقد زعمت الباحثة أنّ الرسالة من الجهة الخارجية تمثل قولاً واحداً، غير أنّ إمعان النّظر يدل على أنّها تتكون من نسقين من الأقوال: القول الأول: يتكون من خمس وحدات تركيبية هي:

1 . فإنّ القضاء فريضة محكمة...

2 . فإنّه لا ينفع تكلم بغير حق...

3 . البنية على من ادعى واليمين على من أنكر.

4 . الصلح جائز بين المسلمين...

5 . فإنّ مراجعة الحق...

والقول الثاني يتألف من خمس وحدات أيضاً هي:

1 . فافهم إن أدلي إليك.

2 . آس بين الناس...

3 . ولا يمنعك قضاء...

4 . الفهم الفهم...

5 . أعرف الأمثال...

ثم تحدثت عن خصائص هذه الوحدات، وكان الواجب أن تتحدث عن العلاقات

اللّغوية، والبنى الفكرية، والمحاور التي يقوم عليها النّص، لتكشف ما هو مستور ويحتاج إلى بيان وتحليل، وأما وقوفها عند الصيغ اللّغوية من جهة التعريف والتنكير والإضافة فضل عن الهدف الذي يمكن أن يفضي إلى معرفة بالبنى النّصية التي حددتها، وكذا الرسوم بلا مسوغ لأنّها لم تضف للقارئ معرفة تذكر بما ينطوي عليه النّص من ظواهر قوة على صعيد اللّغة وعلى صعيد الأفكار.

إنّ القارئ لا يدرك معنى إضافياً في صنيع الباحثة يفيض عن قراءة النّص مجرداً من التحليل، لأنّ الجَهد النّقدي المبذول لا يتجاوز تقسيم النّص إلى عبارات، ومن ثَمَّ تحويل بعض دلالاته إلى رسوم وأشكال عاجزة عن إضاءة مغزاه، والعمل برمته لا يستند إلى معرفة لغوية صحيحة، ولا إلى فهم صحيح لبنية التركيب العربي بصورة الفنية، فهي مثلاً لم توضح أية ظاهرة أسلوبية في النّص يمكن أن تزيد رصيد القارئ في معرفة النّص، فظلت الظواهر التي تحتاج إلى توضيح خارج إطار التحليل كظاهرة التكرار والالتفات والتضاد وغيرها مما يشكل محاور أساسية في التحليل اللّغوي البنيوي، وقد اقتصرت على الجوانب الدلالية التي يصعب تحديدها، وأما النتيجة التي خلصت إليها فلا تحوج إلى طول نظر؛ لأنّ القراءة السريعة للنّص يمكن أن ينجم عنها فهم أعمق بكثير مما فهمت منه القراءة البنيوية أو الممارسة النقدية التي قامت بها الباحثة وفحواها: "يضيء هذا النّص روحية عمر بن الخطاب ﷺ وفكره. يضيء تفكيره خليفة يحكم بالكتاب والسنة، ويجتهد ليرعى أمور المسلمين، ويسير بهم إلى الأمام"(18).

إنّ القارئ العادي يعرف عن عمر ﷺ أكثر بكثير من هذه المعلومة التي قدمتها الباحثة من خلال تحليلها البنيوي، وعليه ما هي الخاصة التي تميز النص؟ وما المعلومة التي يختزنها؟ هل النص يحيل على روحانية عمر ﷺ فعلاً؟ وهل من أهداف البنيوية تحويل النّص إلى علامة لمعرفة روحانية المنشئ؟ نحن نعرف أن البنيوية تقطع الصلة بين النّص وصاحبه، بمعنى أنّها تدرسه على أنّه بنية مستقلة عن منشئه، فما معنى أن يكون وسيلة لمعرفة روحانية القائل، ألم يعلن رولان بارت موت المؤلف، بمعنى أنه قطع الصلة بين النّص ومؤلفه، فكيف تحولت البنيوية العربية بطريق التطبيق إلى وثيقة تصور روحانية أصحاب النّصوص؟

3. *عبد الله الغذامي* (الخطيئة والتكفير . من البنيوية إلى التشريحية . قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر . مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية):

لم يكن عبد الله الغذامي في هذا الكتاب

الذي اشتهر به، ولا في كتبه الأخرى، ناقداً عادياً لا في العنوانات ولا في الطرح النقدي، إذ هو في عنوانات كتبه كلها مختلف يتوخى الاستعراض والإدهاش والصدمة، ففي كتابه الآنف يحمّل عنوان كتابه من العبارات المتلاحقة ما يصل به إلى حد الإشباع أو الانتفاخ، فأوجد في عنوان واحد خطيئةً وتكفيراً وبنيوية وتشريحية ونموذجاً تطبيقياً ومقدمة نظرية، إنّه يريد باختصار تقديم مشروع نقدي متكامل لا ينقصه شيء، وهذا الفيض لا ينمّ كما يبدو لقارئ الكتاب إلا عن نهم معرفي ومسؤولية تفضي إلى معالجة الخلل الفكري الناجم عن قصور العقل العربي الذي لم يعد قادراً على الإنتاج، فقام عبد الله الغذامي بما يمتلك من أدوات منهجية وركام معرفي يشي بالشمول والتنوع ليسد الخلل الناجم عن الممارسات النقدية العربية القاهرة، لذا فقد برز في مؤلفه منظراً وتطبيقياً يعرض نموذجاً يدافع عنه ويراهن على صحته في كل كلمة يقولها، وهذه طريقة لم يألفها القارئ لا بل لم يألفها النّقد على مختلف فواصل تاريخه.

وإذا ما انتهى بنا الأمر إلى الكتاب ندرك أنّ الغذامي مجتهد لديه عقل منظم، يعرف خطوات المنهج، ويعرف من أين يبدأ وإلى أين ينتهي، وكيف يختار رؤوس القضايا، وهو خبير باستفزاز القارئ وصدمه بمقولات غير مألوفة، ويمتلك أسلوباً مؤثراً وخطاباً هو أميل إلى الفصاحة، ويشي بأنه مطلع على النقدين العربي والأوروبي على حد سواء، صاحب رؤية ومنهج ومصطلح، وما من ناقد توافرت له كلّ هذه الوسائل إلا برز وحلّق، غير أنّ الغذامي الناقد المنظر أبرع منه الناقد التطبيقي، والسبب في ذلك دفاعه المبالغ فيه عن نموذجه المختار يقول: "إنّ ما أفعله في تفسيري لأدب شحاته على أساس نموذج الخطيئة والتكفير إن هو إلا عمل نقدي صحيح كلّ الصحة وأكبر براهيني وأوثقها كون النموذج نابعاً من أعماق النصوص ومن قلبها، وكل ما كتبه شحاته لا يعدو أن يكون إشارة إلى النموذج. وكل أملي هو أن يلمس القارئ هذا ويراه مثلما رأيته"(19).

ومقولة الغذامي هذه فيها تحفيز وتنشيط لعقل القارئ أيسرها أن عليه أن يبذل جهداً مضاعفاً حتى يرى ما رأى الغذامي في النموذج، لتكتمل له أسباب المعرفة لا بل أسباب السعادة أقصد سعادة وعي النموذج نفسه، كما فيها استفزاز أيضاً من الجهة التي تشير إلى الصحة كلّها وإلى البراهين المؤكدة الموثقة، فهذا الكلام ليس له أدنى وزن في لغة النقد؛ لأن النقد لا بل الظاهرة الأدبية عامة لا يناسبها الزّعم، ولا تنتفع بالحماسة المفرطة في التأكيد؛ لأن النتيجة النقدية

خلافية ومتباينة ومترجحة بين الصحة والخطأ، وكذا الظاهرة الأدبية لا يمكن أن تحكم بالقطع، وإنما تحتمل الخلاف وتباين وجهات النظر، فما معنى الصحة المطلقة في هذا الموضوع إذن؟.

الغذامي مع اجتهاده البالغ يراهن على صحة أقواله، ويلتمس لها البراهين والأدلة قبل أن يتكلم كلمة واحدة في الفصل التطبيقي الذي عقدة لتحليل أدب حمزة شحاته، وهذه ثقة زائدة لا يتوقعها القارئ؛ لأن الأصل في التحليل أن يعرض المرء ما يعرضه ثم ينتظر من يوافقه أو يخالفه أو يتم عمله وهذا ما تقتضيه موضوعية البحث. أما التأكيد والبرهان والزعم فهذا ما لم يسوغ لناقد مبتدئ فكيف استقام لناقد خبير كالغذامي؟

والواقع أنّ النموذج الذي قدمه في الفصل الثاني من كتابه تحلّى بمشكلة بحثية، سماها الباحث "إشكالية نقدية أخلاقية" حصرها بمسألتين: المسألة الفنية بعوالقها المختلفة بدءاً بتقرير حقيقة النّص وقضية انفتاحه وانغلاقه ودلالاته الضمنية والصريحة وعلاقاته الداخلية والخارجية وما سماه بالمعنى الانعكاسي والانتظامي والموضوعي وغير ذلك، والثانية المسألة النفسية بأبعادها المختلفة مثل اللاشعور الجمعي وجماعية اللّغة وحالة النحن.

وهذا التقديم موفق إلى حد كبير؛ لأن الغذامي قد قدم بالفعل مشكلة نصية، أو مشكلة تحليلية واقعية على تماس بالعمل النّقدي، متجنباً الطروحات العامة والأفكار الفضفاضة التي ابتدأ بها كل من أبي ديب ويمنى العيد عملهما في الكتابين المذكورين آنفاً. وربما كانت هذه الزاوية المناسبة للنظر إلى النّص الأدبي، قد دعته إلى الزّعم السابق أن تحليله صحيح كلّ الصحة، فهو بالفعل قد حدد المسافة الصحية بينه وبين النص المختار وذلك بتحديد المشكلة البحثية ومن ثم صبَّ كامل الجهد لحلها. ومع ذلك فهنالك جملة من المآخذ على تعبيره فليس هنالك نقد صحيح كلّ الصحة على أية حال.

لقد طرح الغذامي، وربّما كان الناقد الوحيد في حدود اطلاعي، حكماً نقدياً شاملاً يتناول جملة من نصوص مختلفة لحمزة شحاته، تبين من خلالها محوراً متضاداً تمثل بثنائية الخطيئة أو طريق المنفى والتكفير أو العودة إلى الفردوس، وقد قام ذلك المحور في أدب شحاته عامة على ستة عناصر: (آدم . حواء . الفردوس . الأرض . التفاحة . إبليس)، وجملة هذه العناصر متصلة بنسق الوجود وما وراء الوجود أكدها في عدد من النّصوص الشّعرية والنثرية، ووراء هذا العمل يكمن مغزى مهم فحواه أنّ الغذامي على غير العادة يريد أن يُخرج حكماً نقدياً شاملاً، متجنباً الطريقة النقدية المألوفة التي تقيم

أحكامها على أبيات أو قصيدة أو عدد قليل من النّصوص، وهذه من إيجابيات صنيعه مهما كانت هوة الخلاف واسعة بيننا وبينه.

إنّ الخلاف النّقدي يكمن في النموذج المختار الذي زعم الغذامي أنّه بنية مفتوحة تستمد دلالاتها من نصوص مختلفة تمثل في مجملها تجربة أدبية متكاملة يشدها نموذج واحد غير منكسر، تابع الناقد ظلاله منتقلاً من نص إلى نص ومن جملة إلى جملة ومن فاصلة في حياة الأديب إلى فاصلة أخرى، وحصيلة العمل الذي قام به من شأنه أن يشتت النّص ويفرق بناه ويوزعها على عدد لا ينحصر من النماذج المختارة، لأن الهدف الذي يرمي إليه في الحقيقة يتناول دراسة ظاهرة ولا يتناول بنية لغوية كما جرت العادة في دراسة النّصوص بنيوياً أو تفكيكياً، وهنا طرح الغذامي مفهوم تفسير الشعر بالشعر ليتخلص من الاشتراطات البنيوية الموضعية التي تهتم بدراسة نظام النّص. والغذامي في الواقع يعي تماماً مشكلات التطبيق البنيوي التي أكدت بطريقة أو بأخرى انغلاق النّصوص، إلا أن مجردَ الزعم بربط بنية النص ببنى أوسع ثقافية أو اجتماعية أو فكرية تلفيقٌ لم يسهم في تقدم المباحث النقدية البنيوية عامة، والدليل على ذلك أنّ الحداثة النقدية البنيوية اليوم باتت جزءاً من التاريخ النقدي، أي أن النقد العالمي قد تحول عنها، والغذامي نفسه قد اعترف بذلك حين تحول إلى التشريحية في الكتاب الذي نتكلم عليه، إذ عقد الفصل الرابع منه لتشريح نص شعري لحمزة شحاته، بدا من خلاله أكثر انسجاماً مع تقييدات المنهج؛ لأنّه أمعن النظر في عنوان القصيدة وفي كونها الشعري ومداراتها التجاوزية وأثرها وغير ذلك مما يشي بأنّه تحرك في قلب النّص وعالج مسائلَ جوهريةً في بنيته.

والمسألة الأخرى التي أكدها الغذامي في دراسة النموذج الأدبي عند شحاته أنّه مد يده إلى النفسانية فاهتم بالجانب السيكولوجي في الأدب بجانب الجانب الفني، وقد استأنس بمقولات يونج في اللاوعي الجمعي وبعلم نفس اللّغة، وهذا الجانب أكده جاك لاكان الذي تكلم على البنيوية النفسية. ومن هنا نفهم تخفف الغذامي من الأشكال والرسوم البيانية التي أثقلت تحليل أبي ديب، ملتفتاً إلى النواحي الأسلوبية ومعاينة الظواهر طبقاً لمنطق اللغة، وهذا ما ميز محاولته التطبيقية عن غيرها.

ونافلة القول: لم يكن الغذامي حريصاً على التمسك بتقييدات البنيوية في تطبيقاته النقدية، مع أنّه حريص على الاستفادة من منجزات النقد في الغرب، وجملة العمل الذي قدمه يشي باعتماده على المقاربة النقدية، ولم يفسد عمله شيء مثلما أفسدته الثقة المبالغ

فيها في النتائج التي انتهى إليها، غير أنّ الحقيقة الواضحة في هذا الصنيع أنّ النّصوص التي كانت مجالاً لتطبيقاته لم يلحقها ضرر كبير من جراء التطبيق المنهجي النقدي، والسبب في ذلك محاولته إدراك ما تنطوي عليه النّصوص العربية من خصائص فريدة وعلامات فارقة، وهذا ما أشار إليه في قوله: "ومن خلال قراءاتي لأدب حمزة شحاته وتكرار القراءة مرة بعد مرة تمكنت من عقد الألفة بيني وبين نصوص هذا الأدب شعراً ونثراً وحكمة ورسائل، وبدأ خيط رفيع يتفتق من جوانبه ضوء باهت في البداية، يتحرك نحو مفهوم كلي لمجمل هذا العمل. بادرت بالإمساك بأطراف هذا الحبل وشددت نفسي إليه وتركته يقودني إلى عالمه"(20).

4. *فهد عكام* (الشعر الأندلسي نصاً وتأويلاً):

لقد أفاد د. عكام من محاولة الغذامي في الانفتاح على مناهج غير بنيوية في تطبيقاته التحليلية للنّصوص الأدبية، فإذا كان الغذامي قد جمع بين البنيوية والنفسانية والتفكيك في منهجه الذي طبقه على أدب حمزة شحاته، فإن د. عكام قد نزع إلى ما سماه بالمنهج التكاملي التأويلي، والواقع أن ذكر المنهج التكاملي يستدعي ذكر د. شكري فيصل الذي كان من السباقين إلى الإشارة إلى أهميته في الدراسات النقدية المحدثة في كتابه "مناهج الدراسة الأدبية كما يستدعي د. شوقي ضيف ود. نعيم اليافي وغيرهم ممن تحدث في مناسبات عدة عن جدوى تطبيق ذلك المنهج على النّصوص الأديبة، إلا أنّ د. عكام أراد أن يخرج عن الإطار التكاملي المعروف في هذا الباب فأدخل كلمة تأويل على منهجه، فقال في فاتحة كتابه المسمى (الشعر الأندلسي نصاً وتأويلاً): "هذه صفحات في النّقد التطبيقي تدخل في إطار منهج كنتُ قد بشرت به منذ أوائل الثمانينات بعنوان نحو تأويل تكاملي للنّص الشعري، وهو منهج يستلهم مبادئ النّقد الجديد والعلوم الإنسانية آخذاً من كل منها بخط متفادياً المزالق التي وقع فيها أشياعها"(21).

والفضيلة التي تستوجب الإشارة في قوله د. عكام هنا تتمثل بتفاديه المزالق التي وقع فيها الكثيرون ممن طبق المنهج التكاملي المقتبس من جملة مناهج معروفة على نطاق العلوم الإنسانية النفسية والاجتماعية والبنيوية الشكلية والتكوينية، غير أنّه في الواقع كان يميل إلى البنيوية بصورة واضحة سواء أكان ذلك في التنظير أم في التطبيق كما سنرى، ففي معرض كلامه على صلة منهجه التأويلي التكاملي بالبنيوية قال: "على الصعيد البنيوي يُنْظر إلى النّص على أنّه خطاب خاص يمتلك في ذاته خصائص تجعله شعرياً، والتحليل يقصد إلى البحث عن هذه

الشعرية التي تحقق للنّص فرادته أي خصوصته، ويُنظر إلى الأسلوب على أنّه إبراز يفرض على انتباه المتلقي عناصر السلسلة اللفظية التي لها دلالاتها ومميزاتها، ولا يمكن للمتلقي إغفالها دون أن يشوه النص."(22).

ونحن في الواقع نتفهم لماذا يوافق د. عكام البنيويين في ناحية، ثم يخالفهم في ناحية أخرى، فهو من جهة التعامل مع النّصوص بوصفها أنظمة لغوية، لها أنساقها الخاصة وعلاقاتها المحددة بنيوي كسائر البنيويين، وهو في إصراره على تبيان ما يتفرد به كلّ نص غير بنيوي، مع أنّه يتوسل بالشعرية كما قال ليحدد خصوصية كلّ نص، وهو وإن حاول ألا يشمل في كلامه على فرائد النّص نظامه اللّغوي، في محاولة لإيهام المتلقي أنّ العلامات الفارقة والخصائص الفريدة التي تبين ما ينطوي عليه كلّ نص من قوة وصلابة تثير المتلقي، هي غير نظام النّص اللغوي، من أجل ذلك حين أعلن مخالفته للبنيويين في قوله: "ولكننا خلافاً للبنيويين نعالج هذا الانحراف ومن هذه العناصر تلك التي تمثل انحرافاً في أسلوب النص لا بالقياس إلى اللسان المشترك في زمنه، ولا بالقياس إلى النثر العلمي وتعارضه معه، بل بالقياس إلى القاعدة الطاغية في النص نفسه"(23). شعر بوجود هوة سحيقة بين كونه بنيوياً غيرَ مخلصٍ لاشتراطاتها المنهجية، وكونه تكاملياً يريد أن يحدد فرائد النص من الناحية الأسلوبية دون مراعاة مسألة القياس المعروفة، فهو كما أشار لا يريد قياس انحرافات النّصوص بالقاعدة اللّغوية أو البلاغية، وإنّما يقيسها بنظام النّص نفسه، وهذا تعبير واضح عن حيرة كأن يريد أن يكون بنيوياً وفي الوقت نفسه يريد أن يعطي لنفسه حرية للخروج على البنيوية، ولا سيما حين تدعوه الحاجة لبيان سمات النّص الأسلوبية التي لا تظهر إلا بدراسة مقدار الانحراف. والمشكلة التي تنجم عن هذه الممارسة أن الباحث لا يريد أن يقيم وزناً للقاعدة أو اللسان المشترك في زمن محدد على حد تعبيره. وهذه الإشكالية في الواقع كانت وراء العسف الذي لحق بجملة النّصوص الشعرية الأندلسية التي أخضعها للتحليل كما سنرى. درس د. عكام في كتابه الآنف عشرة نصوص شعرية خمسة انطوت على موضوع الحب وخمسة على موضوع الطبيعة لشعراء مختلفين من شعراء الأندلس، وكان له رسم متكرر في دراسة هذه النّصوص، كأن يبدأ بعرض النّص ثم يشرح في الحاشية بعض المفردات، وبعد ذلك يحدد هوية النّص دلالياً بمعنى أنه يستخرج الأفكار الجزئية في كلّ بيت من أبيات النّص المدروس، ثم ينتقل لتبيان خصائص المعنى، ويتكلم على تركيب النّص فيقف عند بعض العبارات أو الأساليب الفنية واللّغوية كالتشبيه والاستعارة أو الصورة عامة، ويعمد في كلامه على الصور إلى الرسوم والتوضيحات البيانية

بغية شرح العلاقات الناظمة بين صور النّص، ثم يختم تحليله ببيان ما يتفرد به النّص من خلال الصورة دائماً.

والقارئ يجد نفسه من خلال قراءة النماذج الشعرية المختارة أمام سؤال واحد مهم فحواه: إذا كان الناقد كما قال في مقدمته إنه يريد أن يتحلل من التقييدات البنيوية ويعطي لنفسه حرية واسعة لكي يتأول النّص، أو يتكلم على جوانبه النفسية، أو عوالقه الاجتماعية، لإظهار تفرده، وهذا هدفٌ سامٍ، فلماذا عمد إلى إخضاع النّصوص المدروسة إلى رسم منهجي وخطوات لا يخرج عنها لتكون النتيجة التي يخلص إليها في كلّ نص شبه محددة، كأن تكون الصورة الفنية هي العلامة الفارقة لكلّ نص مدروس؟

هل يعني ذلك أنّ الصورة الفنية هي بالفعل محور التفرد في كلّ نص؟ ألا يمكن أن يتفرد نص ما بغير تصاويره الفنية؟

إذا كانت النتيجة التي خلص إليها الباحث قد تمثلت بتفرد كلّ نص أدبي بصوره، هل يعني أن الباحث قد اختار النّصوص المدروسة بناء على توهج تصاويرها الفنية؟ وهل المنهج الذي طبقه على هذه النّصوص لا يصلح إلا للشعر الذي انطوى على صور بديعة؟

إنّ د. عكام إذن كالغذامي لا يدرس نصوصه دراسة لغوية، وإنما يدرس ظواهر فنية حدد موضوعاتها مسبقاً، كما أنّه حدد نتائجه قبل بلوغها، وعليه هل كان هذا المنهج الذي سمى نفسه بنيوياً تارة، وتحلل من هذه التسمية تارة أخرى مخلصاً لدراسة النصوص العربية الموروثة، أم كان أداة لقهر النصوص وإخضاعها عنوة لأفكار جاهزة صممها كل باحث قبل أن يلج في الدراسة التطبيقية؟

وخلاصة القول: هذه المحاولات الأربع التي عرضناها متسلسلة بحسب ظهورها تمثلت بكتاب كمال أبي ديب (جدلية الخفاء والتجلي) الذي ظهرت الطبعة الأولى منه في بيروت سنة 1979م، وكتاب يمنى العيد (في معرفة النص) الذي ظهر لأول مرة في بيروت سنة 1983م وكتاب عبد الله الغذامي (الخطيئة والتكفير) المطبوع بجدة 1985م، وكتاب فهد عكام (الشعر الأندلسي نصاً وتأويلاً) المطبوع بدمشق سنة 1995م، لم تمض وفق وتيرة واحدة في التطبيق البنيوي، فإذا كان كمال أبو ديب ويمنى العيد قد تمسكا بالنهج البنيوي في مدارسة النّصوص إلا أن عبد الله الغذامي وفهد عكام تحللا بعض الشيء من قيود البنيوية، فنزعا إلى شيء من التكامل في التطبيق كما رأينا، والسبب في ذلك التحلل أن البنيوية واجهت انتقادات عنيفة في النقد الغربي، وكان المؤشر الدال على ذلك الدعوة إلى التحول عن الحداثة إلى ما يعرف بما بعد الحداثة، وقد انتقل صدى ذلك التحول إلى النقد

العربي بطريق الغذامي وعكام وغيرهما.

إنّ الانتقادات التي وجهت إلى البنيوية لا تعني أنها معدومة القيمة، ذلك أنها من المناهج التي قدمت أفكاراً مهمة للنقد الأدبي، غير أنّها في الوقت ذاته أهملت جوانب أخرى مهمة في دراسة النصوص الأدبية، وقد تمخضت عنها مشكلات عدة لم تعالجها إلى الآن، ويمكن إجمال تلك المشكلات، كما حددها صاحبا كتاب "دليل الناقد الأدبي"(24) بما يأتي:

1. يذهب بعض النقاد إلى أنّ البنيوية انتهت، وقد تجاوزها العالم إلى ما بعد البنيوية أو التفكيكية. بدليل أنّ أهم أعلامها أمثال رولان بارت ودريدا وغيرهما قد تخلوا عن كثير من أفكارها، فرولان بارت رفض مفهوم علمية البنيوية، أما دريدا فقد وصمها بالاختزالية والتجريد والثبات الشكلاني، ووقوعها تحت تأثير التزامن الآني.

2. إن تركيز البنيوية على أهمية البنية ونظامها المتكامل دفع بعض النقاد أن يوجدوها حيث لا توجد، فكان من الضروري التمييز بين الميل نحو النظام والانتظام، وبين الفشل والقصور دون تحقيقه، وقد سادت نزعة عند كثير من البنيويين حين عالجوا بعض الأعمال على أنها بنية مغلقة أو أنظمة نهائية ليتمكنوا من معالجتها بصورة منظمة، فوقعوا في المغالطة الشكلية التي تهمل المعنى والمحتوى وترفض حضور العالم الثقافي خارج العمل الأدبي.

3. إنّ البنيوية ليست علماً، وإنما شبه علم يستخدم لغة ومفردات معقدة ورسومات وبيانات وجداول متشابكة لا تضيف إلينا شيئاً جديداً.

4. البنيوية تتجاهل التاريخ، فهي وإن كانت فاعلة في توصيفها لما هو ثابت إلا أنّها فشلت في معالجة الظاهرة الزمانية.

5. لا تختلف البنيوية عن النقد الجديد لأنّها تتعامل مع النّص على أنّه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقلة، وأنه منفصل ومعزول عن سياقه وعن القارئ.

6. إنّ البنيوية في إهمالها المعنى تناهض النظرية التأويلية، وتسقط من اعتبارها الظروف المحيطة بالنّص، وتتجاهل العلاقة بين النص وصاحبه، كما تتجاوز العلاقة بين القارئ والنص مكتفية بتحلل الأنساق اللغوية.

والحق أنه ليس هنالك ضرر يلحق بالنقد والأدب العربي من جراء تطبيق المنهج البنيوي، غير أنّ حالة الانبهار بما تفرزه حركة الفكر الغربي، والحماسة في تطبيق ما ينجم عنها من مناهج دون مراجعة وتدقيق ونقد بصورة دائمة، هو ما يعزز حالة التبعية وفقدان الأصالة والتغريب والجمود الفكري والتخلف في المجالات كافة.

وبناء على ذلك نستطيع أن نفهم الأسباب التي دفعت د. الغذامي ود. عكام

إلى التحلل جزئياً من البنيوية، لأنهما في الواقع أرادا أن يستدركا ما نجم عن التطبيقات البنيوية السابقة من خلل لحق بالمعالجة النقدية للنّصوص الأدبية، إلا أن التكامل أو التأويل أو حتى التفكيك لم يستطع أن يقدم حلاً جذرياً لمشكلات التحليل للأسف؛ لأن النص العربي يحوج إلى أداة منهجية توافق طبيعته ليستجيب لها، وعليه فإن كانت الحاجة ملحة لوجود منهجية عربية أصيلة في معالجة النصوص الأدبية، وهو أمر متعذر إلى الآن، فإننا بحاجة في الوقت الراهن على الأقل إلى نقدِ ما ننقله عن الغرب في باب المناهج وغيرها، لنختار الأصلح وفي الوقت نفسه نفكر بما ننقله، فيكون النقل حركة واعية ومفيدة.

حواشي البحث:

1. أبو ديب، كمال (جدلية الخفاء والتجلي): 8.
2. نفسه ص: 15.
3. نفسه ص: 168.
4. نفسه ص: 168.
5. نفسه ص: 172.
6. نفسه ص: 172.
7. ابن رشيق (العمدة) ص: 321/1.
8. أبو ديب، كمال (جدلية الخفاء والتجلي) ص: 178.
9. نفسه ص: 197.
10. آل عمران.
11. ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ص: 123/1.
12. أبو ديب، كمال (جدلية الخفاء والتجلي) ص: 199.
13. نفسه ص: 208.
14. العيد، يمنى (في معرفة النص) ص: 9.

15. نفسه ص: 23.
16. نفسه ص: 40.
17. نفسه ص: 41.
18. نفسه ص 182.
19. الغذامي، عبد الله (الخطيئة والتكفير) ص: 148.
20. نفسه ص: 111.
21. عكام، فهد (الشعر الأندلسي نصاً وتأويلاً) ص: 7.
22. نفسه ص: 8.
23. نفسه ص: 8.
24. الرويلي والبازعي (دليل الناقد الأدبي) (نقد البنيوية) ص: 39.

المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم.
2. أبو ديب، كمال (جدلية الخفاء والتجلي . دراسات بنيوية في الشعر) ط1 دار العلم للملايين بيروت لبنان 1979م.
3. ابن رشيق (العمدة) تح: محمد قرقزان ط 1 دار المعرفة بيروت 1988.
4. الرويلي، ميجان والبازعي، سعد (دليل الناقد الأدبي) المركز الثقافي العربي بيروت والدار البيضاء 2002م.
5. عكام، فهد (الشعر الأندلسي نصاً وتأويلاً) دار الينابيع دمشق 1995م.
6. العيد، يمنى (في معرفة النص . دراسات في النقد الأدبي) منشورات دار الآفاق الحديثة بيروت 1983م.
7. الغذامي، عبد الله (الخطيئة والتكفير . من البنيوية إلى التشريحية . قراءة في نموذج إنساني معاصر) ط 1 النادي الأدبي الثقافي بجدة 1985م.
8. ابن قتيبة، عبد الله (الشعر والشعراء) تح: أحمد شاكر ط 2 دار المعارف بمصر 1368هـ.

27

صورة الحرب اللبنانيّة

في إنتاج المرأة اللبنانيّة الروائي

د. عبد المجيد زراقط

قد يتيح هذا العنوانٍ تفادي إشكاليّة التَّصنيف الروائي استناداً إلى مادّة الرواية: وقائع الحرب، أو إلى كاتبها: المرأة، فالأدب، والنص الروائي نوع منه، يُصنّف استناداً إلى خصائصه النوعيّة التي تميزه بوصفه أدباً، وليس إلى مادته، أو إلى كاتبه.

وإن يكن بعض نقاد الأدب يرون أن إنتاج المرأة الأدبي يتصف بخصوصيّة تسمح لهم بأن يتحدثوا عن أدب نسوي، فإن هذه الخصوصية في تقديري، ليست من التأثير بمستوى يشكل خصائص أدبية نوعيّة تميّز أدب المرأة من أدب الرجل، إذ إن إنتاج المرأة الأدبي، نفسه مختلف ومتنوّع باختلاف التجربة/ الرّؤية وتنوّعها، شأنه شأن إنتاج الرجل الأدبي، وتؤكد ما نذهب إليه قراءة النماذج التي اخترناها للبحث في هذه الدّراسة وهي: الإقلاع عكس الزمن لإميلي نصر الله ومواويل الغربة للطيفة الحاج وجسر الحجر لليلى عسيران، وحكاية زهرة لحنان الشيخ وحجر الضحك لهدى بركات، وعلى بوابة

الوطن لأميرة الحسيني؛ إذ إن كل أنموذج منها متميّز من الآخر تميّزه من النماذج التي كتبها الرجال عن الحرب.

الإقلاع عكس الزمن لإميلي نصر الله الماضي المستحضر في سياق رواية الحاضر

في الرّواية رحلتان:

أولاهما رحلة رضوان إلى كندا، وقد سافر إليها عجوزاً، والأمر الطبيعي، أو سير الزمن الطبيعي، أن يسافر الشباب. لم يهاجر رضوان، وهو شاب، كما فعل أخوته، فبدا وهو يخترق القارات والبحار كأنه يقلع عكس الزمن، وقد أدرك هذه الحقيقة. جاء في الرواية: عندما دخل الغرفة المخصّصة له ولزوجته في منزل ابنه نبيل فكّر: "إن هذه الدنيا تختلف عن دنياه، وتذكّر أنه بدأ رحلته عكس زمانه وأيامه منذ وضع رجله على عتبة السفارة الكندية في بيروت. هذه مغامرته الكبرى في الحياة، لم تكن أيامه الماضية جامدة، ولكنها كانت بحجم قبضة يده، يسيطر عليها، يفهمها". يصل إلى كندا، ولا يلبث أن يقرر العودة إلى لبنان، ويقلع عكس الزمن مرّة ثانية، فالأمر الطبيعي أن يبقى في كندا آمناً بين أولاده وأحفاده وإلى جانب رفيقة عمره.

وثانية الرّحلتين رحلته في هذه الحياة: نشأ يتيماً، وحيداً، يعمل، يتزوج، ينجب، يحقّق مكانةً محترمة في مجتمعه، فهذه الرحلة تعاند الزمن لكنه يبقى مسيطراً على عالمه خلالها، وهذا ما لم يحدث في رحلته إلى كندا. ويسترجع رضوان رحلة الماضي، وهو يحيا رحلة الحاضر.

بدأ الزّمن يختلف عندما بدأت الاعتداءات الإسرائيلية. تهدّ الغارة الجدار، فكأنها تهدّ عالمه وتغيّر طعمه، وتعصف بأشيائه وناسه. والحرب، كما يرى، لعبة اختار اللاّعبون الكبار الجنوب ساحة لها. تقتله هذه اللعبة على أيدي مسلّحين يقتحمون داره على إثر عودته وحيداً من كندا، غير أنّه يشيّع إلى مثواه الأخير كما أراد، ويكون قتله انتصاراً، يخاطب قاتليه بكلمات السّيد المسيح: "أبتاه اغفر لهم إنهم لا يدرون ماذا يفعلون".

الحدث المركزي يتمثل في سعي رضوان وزوجته إلى لقاء أولاد وأحفاد، وفي رغبة رضوان في البحث عن إخوته ومعرفة مصيرهم. ما يشغل رضوان ليس اللقاء فحسب وإنما الانتماء للوطن، فيسأل عندما يغادر: هل يذهب الأبناء إلى القرية؟ ويسأل، منذ يصل، ابنه نبيلاً: لماذا لا يتكلّم أولادك وأولاد إخوتك لغة البلاد؟ لغتنا؟. تقول ابنته نبيهة: أولاد هذه البلاد يخصّون هذه البلاد، لا تصدّق إذا قالوا لك غير هذا.

أنت تصر على الوقوف في مكان ثابت وتجر أولادك إليه. وهذا إقلاع عكس الزّمن من منظور الأبناء. فيرى رضوان أن أولاده وأحفاده لا يحققون استمراره فيهم، فيقرر العودة إلى الوطن ليحقق هذا الاستمرار، وتقتله الحرب، غير أن قتله يحقق ما أراده من انتماء واستمرار برزا خلال التشييع.

"الإقلاع عكس الزمن" رواية الهجرة من لبنان في مرحلتيها الكبيرتين، الأولى حدثت عام 1914، بفعل الحرب العالمية الأولى، والثانية بدأت عام 1975 بفعل الحرب اللبنانية، وهي تثير السؤال الآتي: أيهما أفضل أن يبقى الإنسان في وطنه ويتعرض للشر: الهوان، التعذيب، الدمار، القتل... وكلّ ما تصنعه الحرب، أم أن يهجره إلى وطن آخر؛ حيث يقتله الطقس والحنين الدائم؟ وحيث يتحوّل أبناؤه إلى أولاد يخصّون البلاد التي ولدوا فيها؟ في كلا الخيارين يهجر الأنس والطيور العالم فيبقى الانتماء والاستمرار عاملين يرجّحان الإجابة بتفضيل خيار الوطن، وفي هذا الواقع تتمثل مأساة إنسان يواجه قدراً لا يملك تغييره، ويعيش في عالم لا يستطيع السيطرة عليه.

مواويل الغربة(2) للطيفة الحاج بنية تقليديّة تسرد حكاية المأساة.

تثير رواية "مواويل الغربة" للطيفة الحاج السؤال نفسه، ولكن بشكل أكثر مأساوية، إذ تهاجر الأسرة، الأم والأولاد إلى كندا، والأب إلى المملكة العربية السعودية هرباً من ويلات الحرب، ورغبة في تأمين مستلزمات العيش. لكن الهجرة تفضي إلى أن يتخذ الأب عشيقة لا يلبث أن يتزوجها، وإلى أن يعاني باقي أفراد الأسرة وبخاصة الأم، فقد الوطن والزّوج. وإذ تحلّ المشكلة الأولى باستجابة الأب إلى طلب زوجته الأولى وأم أولاده فيطلّق زوجته الثانية، فإن المشكلة الثانية تنتهي إلى مأساة فقد الابنة الكبرى، وبقاء الابنين في كندا، فيتأكّد ما قالته نبيهة في الإقلاع عكس الزمن لأبيها: "أولاد هذه البلاد يخصّون هذه البلاد..".

تسقط الابنة الكبرى عن سطح البيت وهي تحاول الهرب من سوط أبيها الذي عاد بها إلى الوطن رافضاً أن تضعه أمام الأمر الواقع بعد أن حملت من الفنان الكندي الذي أحبته وأصرت على الارتباط به، وإن تكن هذه العلاقة تمثل من نحو أول قضية العلاقة بين الشرق والغرب وإشكالات الالتقاء بين ممثلي حضارتين مختلفتين وهنا يبدو الاندماج مستحيلاً، فإنها تمثل من نحو ثان وكما يقول الراوي، على لسان حال الجيران في نهاية الرواية، "مأساة أخرى من مآسي الحرب اللبنانيّة".

جسر الحجر(3) لليلى عسيران
حلقات بناء جسر العبور إلى الوطن

يتمثّل الحدث المركزي، في هذه الرواية، بسعي رضا الذي يمثّل المواطن العاملّي، واللبناني، إلى تحقيق رغبته في إزالة الفقر والجهل والظلم وقيام مجتمع الكفاية والعلم والعدالة، وقد التحق بأحد أحزاب الحركة الوطنية معتقداً أنها أداة تحقيق رغبته، وشارك في الحرب اللبنانية، وهو يسحب أنها ثورة تحقق توقه الوهّاج إلى أن يزرع الجنوب خضرة.

ثمّ كانت الحرب شراً أحدث خيبة كبرى ودماراً، فعانى رضا آثار التدمير، وعاش حيّاً . ميتاً، ثم عاد يتصل بمجتمعه بفعل مساعدة الأصدقاء والأهل.

وهنا ينتهي القسم الأول من الرواية ليبدأ رضا بتنفيذ قرار اتخذه يقضي بأن يعمل على تكوين الجسر الذي يعبره إلى نفس، ومن ثم إلى أرضه. ينجح في ذلك ويتخذ قراراً بالعودة إلى قريته ومقاومة العدو المحتل.

وهنا ينتهي القسم الثاني من الرواية، فيبدأ رضا بإنشاء خلايا مقاومة في قريته ويتزوّج، ويساق إلى المعتقل، ويخرج ليقاتل، وينتهي هذا القسم بولادتين: أولاهما ولادة قاسم الصغير، بديل قاسم الآخر الذي رمته الحرب في هوّة وقتلته، وثانيتهما ولادة الوطن بعد رحيل العدو، ما يعني أن النصر تحقق على العدو المحتل، وأن حلقة تالية من المعاناة يمكن أن تبدأ.

يتمثّل الحدث المركزي بمعاناة رضا، ممثل المواطن العادي، وهو يسعى ليبني الجسر الذي يعبره المواطن اللبناني إلى الوطن الواحد، ووجد رضا أن هذا الجسر . الهوية يولد من جنين المعاناة المشتركة، فيولد قاسم الآخر الذي لا يمكن للحرب . الشرّ أن ترميه في هوّة كما فعلت بأسلافه، لأنّ الجسر الذي يعبره صار ممكناً أن يُبنَى بحجارة الصبر والتضحية والاستشهاد. وهذه هي درب الجنوب التي كشف عوض شعبان، في رواية درب الجنوب، طبيعتها بوصفها الدرب الموصل إلى الوطن.

رأت ليلى عسيران، مثلها مثل الروائيين اللبنانيين الآخرين، إلى الحرب . الجريمة، الشرّ، وصوّرت فظاعتها، وبيّنت أن هذه الحرب تركت المواطنين يحيون كالأموات، غير أنها لم ترمهم في مهارب كالوهم والجنس والمخدرات والجنون، الخ... وانما وضعتهم أمام مهمّة بناء الجسر الذي يمكّن من عبور الهوّة إلى الطرّف الآخر، وتبدأ هذه المعاناة من مقاومة العدو المحتل.

يتحرك الحدث من وضعيّة غير مستقرّة. تنتهي حرب السنتين مخلّفةً دماراً. يخرج رضا من المستشفى. يعاني هذا الدمار، ما يقتضي سعياً يلبي الحاجة إلى الخلاص من هذا الدمار، وإقامة الاتصال بالمجتمع. يتحرك

الحدث ليلبي حاجة، ليسدّ نقصاً، ثم ينمو، بفعل انتظام عناصر القص في سياق يتحرّك ذاتياً، ويجتهد الرّاوي في أن يوفق بين المتخيّل والواقعيّ التاريخي.

الحدث متخيّل يؤديّ في إطار واقعي . تاريخي، فالأحداث الكبرى تاريخية، ومنها حرب السنتين والقتال في عيون السيمان، واجتياح 14 آذار 1978، والاعتداءات الإسرائيلية المستمرة، واجتياح حزيران عام 1982، وحصار بيروت ودخولها، ومجزرة صبراً وشاتيلا، ومعتقل أنصار، ومقاومة المحتل، وانسحابه من معظم المناطق المحتلّة..

يتعامل الراوي مع هذه الأحداث الواقعية، أو الوقائعية / التاريخية من طريق الإشارة إليها، ويؤدي الحدث المتخيل في إطارها، فينمو في سياق عام واقعي، بمعنى أنه يقنع القارئ بإمكانية حدوثه سواء أحدث فعلاً أم لا، كما أن الراوي يستفيض في الخطاب المؤدي بلغة بيانية تقرب من الشعريّة أحياناً.

يبدو الراوي محكوماً بالإطار العام وبأحداثه الكبرى، فيجتهد ليحقّق أمرين:

أولهما التقيد بالأحداث التاريخية الكبرى وثانيهما الإقناع بواقعية ما يحدث.

تتحرك وحدات "جسر الحجر"، بفعل انتظام عناصر القصّ في سياقٍ ينميه الراوي محكوماً بالإطار التاريخي العام للحرب اللبنانية إلى تشكيل بناء عام تقليدي يعرف خصائص تجديد، يمثل سعي المواطن اللبناني العادي الذي كشف قذارة الحرب الدّائرة بعد أن ظنّ أنّها ثورة تحقيق العدالة إلى إقامة جسر يعبره إلى الوطن، وهذا السعي معاناة شاقة تلد الجنين، وتتخذ شكل حلقات تروي الرواية ثلاثة منها، وتشير إلى واحدة سابقة ضمناً، وتؤسس لحلقات تالية...

حكاية زهرة (4) لحنان الشيخ تعدّد الرواة الخارجين على عالمهم

تتألّف هذه الرواية من عملين قصصيين هما قسما الرواية، والعلاقة بينهما ليست تنضيديّة فحسب، وإنما سببية' وزمنيّة من نحو أول ومقارنة بين طرفي ثنائية ينشئ الأول منهما الثاني من نحو ثانٍ، فالإخفاق متعدّد الوجوه في القسم الأول من الرواية يفضي بالضرورة إلى الحرب . الشرّ في القسم الثاني، ويتمثل الإخفاق روائياً في القسم الأول، في خمسة فصول يبدو كل منها عملاً قصصياً مكتملاً. يتعدّد رواة هذه الفصول، وتقوم بينها علاقة تنضيديّة فتمثل الفصول مجتمعةً تعدد وجهات النظر، ما يقدّم رؤية متكاملة إلى الواقع من مختلف جوانبه، وفي هذا كله تجريب روائي يمثل الواقع ويرى إليه.

يتمثّل الحدث المركزيّ، في هذه الرواية، كما يبدو من التحليل، في ثنائية

الخروج / الإخفاق التي تسود فصول الرواية، فيخفق سعي الشخصيات جميعها، تخرج الأم على قيم الأسرة والمجتمع، وتعاقب، فتهرب إلى عالم آخر ليس فيه اتصال، وتهدّد بفضيحة. تتمرّد الأم في السرّ ولا تفصح، ويؤديّ خروجها إلى تفكّك الأسرة وتشوّه شخصية كل من زهرة وأحمد. لا تذكر الرواية سبب خروج الأم نصّاً، غير أنه يدرك من القرائن، فقد أجبرها الواقع على الاقتران برجل لا تريده، وحرمت من الرجل الذي تريده.

يشكل خروج الأم . الإثم والاعتداء، وعقاب الأب . الاعتداء، وهرب الأم . تهديدها بإثارة فضيحة ووقوع جريمة، المكوّن الثابت لشخصية زهرة، فهذه تخرج إلى المجتمع، والجنس هاجسها، فيغرّر بها فتىً، فتحمل وتجهض مرّتين، وتسعى إلى علاقة مع قنّاص، وتشعر بأنها تحوّلت، غير أن خروجها هذا يمنى بالإخفاق وتذهب صحية خداع القناص.

وهاشم يخرج على النظام السياسي خروجاً جماعياً حزبياً ليغيره، ويخفق، ويقطع صلته بالوطن بعد أن أخفق في إعادة الاتصال به من طريق زهرة. وماجد يخرج ليجمع مالاً يؤمّن له حياة عاديّة مثل بقية خلق الله، لم تتوفر له في وطنه، يخفق في أن يكوّن أسرة تعيد اتصاله بوطنه ويبقى مصرّاً على تحقيق هدفه الأساس.

أدّت هذه السلسلة من الخروج / الإخفاق إلى خروج جماعي تمثل بقيام الحرب اللبنانية. تبدو هذه الحرب، من وجهة نظر زهرة، شرّاً تحدثه اعتداءات متنوعة يمارسها المسلّحون، غير أن هذه الرؤية تكتفي بتسجيل الظواهر، واتخاذ قرارات ساذجة مثل دعوة المسلّحين إلى إطلاق المخطوفين. وعندما تخفق تسعى إلى إيقاف القتل من طريق علاقة جنسيّة بالقناص، ما يحقق إلهاءه من نحو أول والتمتّع برجل ينشيها من نحوٍ ثانٍ.

تحدث هذه العلاقة إنجازاً وتحولاً في شخصيتها، وتشعر أنها ولدت من جديد، وأن الماضي امّحى؛ وذلك لأنّها تنفذ قراراً اتخذته بحرّية، غير أنها تخدع وتذهب ضحيّة القناص نفسه، فيخفق سعيها، ولا يكون لقتلها أي تأثير.

تريد زهرة أن تخرج من عالمها الذي أصابها بالشرّ وأخفقت في أن تكون فاعلة فيه، فتخرج إلى عالم ترغب في أن يقضي على الشرّ الذي أصابها، وهكذا يكون محرّك الأحداث فقدٌ يعرفه عالم زهرة فتسعى إلى أن تحققه، لكنها وعندما تحصل على زواج يستر فقدها عذريتها، ترغب في أن تخرج من هذا العالم الجديد الذي سعت إليه، وتعود رغبتها هذه إلى طبيعة شخصيتها التي تكوّنت في مناخ أسري غير سويّ، ويتصل سعي زهرة محكوماً بذلك الثابت الذي يتكرر ظهوره في سياق سيرورة حياتها.

ويخرج هاشم على عالمه، ويسعى إلى

تغييره منخرطاً في حزب، فيخفق، ويغادر إلى عالم آخر، فيكون محرّك الفعل فقدٌ يسعى هاشم إلى تحقيقه، وهذا ما يفعله ماجد الذي يسافر إلى أفريقيا ليجمع ثروة تمكّنه من عيش حياة عادية لم تتوفر له في وطنه.

تتحرك فصول الرواية بفعل محرّك تنشئه الوضعية في كل فصل، ويتمثّل بفقد تسعى كل شخصية إلى تحقيقه.

يؤدي الحدث عدة رواة، والملاحظ أن لغة كلّ منهم لا تختلف عن الأخرى، كما أن سياق القص يتشابه في الفصول جميعها، ذلك أن الوحدات تتشكل في الذاكرة، وتأتي منجزة من الماضي تداعيات في الغالب مختلطة بخطاب مطوّل.

يقدم الراوي في كل فصل الأحداث في سياق روائي، يسرد ما يحدث، ثم يتكسّر ليسترجع ما سبق، ثم يتوقف ليقدم الخطاب المتأمل ما حدث، ويتصوّر ما سوف يحدث، وخصوصاً في الفقرات الأخيرة من القسم الثاني.

يشكلّ حبل التذكر انتظام الأحداث، وما يلفت هو أن الرّاوي لا يحدد مكان التذكر وزمانه، وخصوصاً في الفصل الأول، فيبدو الراوي الغائب / الحاضر ضمناً، وهو المؤلفة، يعرف كل شيء ويؤديه على لسان الراوي المتذكر من دون أن يكون لهذا الراوي موقعه ولغته وخصوصية تميزه من الرواة الآخرين. ما يعني أن تعدّد الرواة لم يؤدّ الوظيفة التي استخدم من أجلها كاملةً، وإن كان قد قدّم الوسائط التي تسوّغ معرفة ما يحدث في الحاضر خارجياً وداخلياً وما حدث في الماضي.

حجر الضحك(5) لهدى بركات التّحول بكيمياء الحرب

تتخذ الرواية بناءً خيطيّاً، يتألف من خمسة أجزاء مرقّمة بالأحرف الرومانيّة، تفصل بين الجزء والآخر ثغرة زمنية، أو قفزة، تتيح للقارئ فرصة أن يتخيل ما جرى فيها من أحداث، ما يجعل إيقاع القصّ سريعاً على هذا المستوى، وبخاصّة في الجزء الأخير الذي يمثل تحوّل خليل المفاجئ، وهو على العكس من ذلك بطيء على مستوى الجزء، إذ يطغى الخطاب: وصف، خواطر، تأمل أحكام... على السّرد، فالأحداث تفاصيل صغيرة يحفّز كل منها خطاباً طويلاً، فيبدو القصّ كأنه تسجيل لتداع أملته وقائع من حياة شخصية طال تأمّلها...، أو تدفق حيوي لما اختزن مضغوطاً لزمن طويل.

يؤدّي القصّ الراوي العليم، كلّي المعرفة، ويبدو هذا الرّاوي العنصر المهيمن في البناء الروائي، ويفصح في غالب الأحيان عن منظور الكاتبة، وتنصّ هي على ذلك في نهاية الرّواية عندما تقول عن خليل الذي

تغير وتحوّل: "كم تغيرت منذ وصفتك في الصفحات الأولى: صرت تعرف أكثر منّي. الكيمياء. حجر الضّحك. وغاب خليل، صار ذكراً يضحك، وأنا بقيت امرأة تكتب. خليل بطلي الحبيب. بطلي الحبيب" (ص250).

يتيح الموقع الذي يتخذه الرّاوي، في بناء هذه الرواية، للكاتبة أن تمثل شخصيّة من شخصيات الرواية، فالراوي العليم ينهض عادة من موقعه المحايد بأداء القص من منظور موضوعي، لكنه في هذه الرّواية مثّل شخصية امرأة تكتب عن تغيّر بطلها الحبيب وتحوّله، من مواطن عادي مهمّش مسالم، طاهر... يواجه وقائع الحرب في غرفته المتواضعة الواقعة في أسفل البناية إلى "شبّيح" من "شبّيحة" هذه الحرب، يتاجر بالسلام ويغتصب المكان والمرأة، ويغادر الشارع بسيارته الفارهة من دون أن يسمع نداء الكاتبة "كأن إلى فوق" كما تقول هي. وترى أنه غدا ذكراً يضحك، وبقيت هي امرأةً تكتب، في الثنائية تغيير من رجل يضحك = امرأة تبكي إلى ذكر يضحك = امرأة تكتب، فهل لهذا دلالة؟ طبيعي أن تكون الإجابة بالإيجاب، وهذا ما سوف نتبيّنه بعد قليل.

تعيد الكاتبة التحول إلى ما تسمّيه "حجر الضحك"، وهو تعبير يذكّر بحجر الفلاسفة: الكيمياء، وهو حجر كان القدماء يظنون أنه يحول المعادن إلى ذهب، وهو هنا حوّل المواطن العادي إلى "شبيّح" مستبد، ولعل ذلك يثير مفارقةً، فهذه الحرب بكيميائها: حجر الضحك فعلت عكس ما كان يتوقّع من حجر الفلاسفة، فبدلاً من أن يتحول المعدن إلى ذهب تحول الذهب إلى أردأ أنواع المعادن، ولهذا كان هذا الحجر حجر ضحك.

قد نقول، تأسيساً على رؤية الكاتبة إلى خليل، بطلها الحبيب الذي أفلت منها، إنّها ترى إلى تجربة معيّنة، ويعنينا هذا من ناحيتين: أولاهما ذاتية الرؤية وحيوية تدفق القص وحميميته، وبخاصّة الخطاب، ما يدل على عيش تجربة شخصية، وثانيتها التحول المفاجئ الذي عرفه خليل، فهذا كان حتى نهاية الجزء الرابع يتقزز لأن كتفاً ضربت كتفه في الشارع وتنقبض معدته بالغثيان ويقول: لا تلمسوني لا تلمسوا طهارتي ويفضل أن يعود ماشياً إلى غرفته حتى لا يشم روائح تنفسهم في سيارة الأجرة، نجده في الجزء الخامس القصير (أربع صفحات) "شبّيح" حرب يتاجر بالأسلحة ويصادر المكان ويغتصب جارته بعد أن يضربها.. الخ.

يترك الراوي للقارئ أن يتخيّل ما حدث ليسوّغ هذا التّحول، والسّؤال الذي يطرح هنا هو: لم سكت الراوي في هذه المرحلة من تطور خليل؟ هل من أسباب شخصية تحول

دون الإفصاح، أو أنها تقنيّة روائية تحرّض القارئ على أن يملأ الفراغ . المسكوت عنه بما يقدّمه حضور سابق، فخليل العائد من الرّحلة البحرية التي تمت فيها صفقة تبادل الحشيش والأفيون بالأسلحة بين طرفي الحرب، وبتواطؤ مع إسرائيل، فكّر في ما عرضه عليه "الأخ" وقبل به، أو لعله اقتنع بمقولة أمراء الحرب القائلة: إنّ هذه الحرب قدر، وهيهات أن يعيشوا إلى الغد، فليفلتوا... (ص222).

ولكن لِمَ يعرض عليه "الأخ" ذلك، وهو المواطن العادي الحيي المنزوي في غرفته!؟ في الرواية ما يشير إلى رغبة الأخ في خليل الجميل واشتهائه له، وما يشير إلى أن لدى خليل ميلاً إلى هذا النوع من العلاقات، إذ كان من قبل قد اشتهى يوسف، ثم فجع بمقتله...

هل يريد الراوي، وهو يقدّم هذا التّحول، القول: إن الحرب تمتلك قدرة سحرية: حجر الضحك على تحويل المواطنين جميعهم إلى مشاركين فيها؟ في الرواية ما يدل على طبيعة هذه الحرب، فقد غادرت أسرة ناجي بيتها في البناية التي يسكنها خليل إلى المنطقة الأخرى، ثم قتل ناجي الذي كان يعود بين وقت وآخر لزيارة المنطقة بحجة العمالة، ثم قتل يوسف القادم من الجنوب، مع أسرته مهجرين بفعل الاعتداءات الإسرائيلية بعد أن هاجر رب الأسرة إلى الخليج، وعادت الأسرة مفجوعةً إلى قريتها تواجه مصيرها.. وأدت معاناة خليل إلى أن يصاب بمرض "القرحة" وأجرى عملية من دون أن يزوره أحد... وفي المقابل كان "أمراء الحرب" يحيون حياة مترفة مرفّهه...

وإذ صادرت الحرب سبل العيش أبقت سبيل الانخراط فيها مفتوحاً، فاندفع فيه خليل متحولاً، ولم يسمع نداء الكاتبة الهاتف: إلى أين، وعرفت هي أنه أفلت منها بعد أن مسه الحجر السحري، وغدا أكثر معرفة منها بالحرب، إذ إنها بقيت تكتب، أي بقيت تراقب الحرب وترصدها بوصفها ظاهرة تتكشف أمامها مظاهرها من دون أن تنفذ إلى جوهرها: جذوراً وعوامل وأهدافاً...

وقد يجد القارئ في هذه المظاهر إن تأملها ما يدل على ذلك، وبهذا تكون هذه الرواية رواية تفاصيل صغيرة من أحداث الحرب رأى إليها الراوي وتأملها، فحفزت لديه خطاباً، فسجل ذلك كلّه رائياً إلى الحرب بوصفها قدراً غاشماً جعل الناس يعتقدون أنهم لن يعيشوا إلى الغد فأفلتوا من ضوابط المجتمع المدني ليعيشوا حياة المجتمع الطبيعي البدائي.. وكان لهذا القدر قدرة سحرية: حجر الضّحك تحوّل المواطن

العادي المسالم، الحريص على طهارته إلى ذكر يضحك... يفلت... بعد أن يستبد ويعتدي... ولا يسمع سؤال المرأة التي تبقى تكتب، وإن يكن من سؤال يطرح هنا، فهو عن هذه الثنائية: ذكر يضحك / امرأة تكتب.

هل من إشارة إلى علاقة الرجل بالمرأة بعامّة؟ وإن يكن الأمر كذلك فعلينا أن نلاحظ أمرين: أولهما تخصيص ذكر، وليس رجل، فهذا الوصف هو المعني من الرّجل هنا، وثانيهما أنها لم تقل أنثى، وإنما قالت: امرأة تكتب. ففي ذلك إشارة إلى تحوّل دور المرأة، فلم تعد أنثى قدرها الذكر والخضوع والبكاء، وإنما غدت امرأة فعلها الكتابة بوصفها فعل إبداع يكشف ويضيء ويحث على التدبّر..

على بوّابة الوطن (6) لأميرة الحسيني

الخروج إلى الوطن ـ رواية مقاومة

تكتب أميرة الحسيني، في رواية "على بوّابة الوطن"، قصّة شابّ حاول الخروج من قريته المحتلّة عيناتا، فمنعه الحاجز، ثم اعتقل واقتيد، في 6/ 2/ 1990، إلى سجن الخيام، وعاش أيّام المعتقل. وهي أيام أخرى تلي "أيام الخيام" التي مثلتها مسرحية أيام الخيام المعروفة. ثم قام المعتقل بعملية هرب من سجنه في ليل السادس من أيلول سنة 1992، استمرّت ثلاثة أيام، هو وثلاثة من رفاقه، جرح أحدهم، وهو محمود رمضان، وأسر ثانيهم، ثم أفرج عنه في 26/ 6/ 1998، وهو سعود أبو هدلا، وتمكّن هو ومحمد عساف من الوصول سالمين إلى المناطق المحرّرة... وغدوا، بطلي "الهروب الكبير" ونجمين، لمدة قصيرة، ثم اضطر محمد إلى الهجرة، وسافر هو مرة إلى أفريقيا، فوجد العملاء الصهاينة في انتظاره، فعاد ليجد أهله مطرودين من قريتهم، وليعتقله "مسلّحون" رجال أضاعوا عليه فرصة الامتحانات الجامعية، مدة، أطلقوه بعدها... وعندما خرج محمود رمضان مبتور الذراعين وفاقداً إحدى عينيه اقتيد إلى دار العجزة...

في هذا الفضاء المشبع بالسّؤال: هل عليّ تقديم طلب انتساب إلى هذا الوطن!؟ روى داود فرج أحداث الأيام التي عاشها، وكتبت أميرة الحسيني قصّة هذه الأيّام تحت عنوان "على بوابّة الوطن"، وهو عنوان يمليه ذلك الفضاء المشبع بالسّؤال عن العلاقة بالوطن، فهل يبقى أمثال داود، وأبناء القرى التي يربض على أبوابها تنين العالم الجديد، على بوّابة البوّابة، من دون أن يتمكنوا من دخوله، وإن اجترحوا معجزة المقاومة وعملية "الهروب الكبير"، وغدوا نجوماً تلمع مدّة، ولا يلبث رجال أن يضعوا الأغلال في أيديها، ويقتادوها إلى زنزانة جديدة!

"على بوّابة الوطن" يقف الخارج إلى الوطن، ما يذكّر بأسطورة الفتى والتنّين

الرّابض على أبواب المدينة القديمة قضى الفتى على التنين الذي كان يقف على أبواب المدينة، ودخل...، فهل يقيّض لهؤلاء الواقفين على بوّابة لبنان أن يدخلوه بعد أن يقلعوا أنياب تنين العالم الجديد؟

هذا هو السؤال الأساسي الذي تثيره هذه القصّة . الرواية، إذ إن الخروج إلى الوطن هو المحور الأساسي فيها، وهذا ما ينطق به بناؤها . نظام علاقات مكوّناتها، وهو بناء . نظام علاقات متخيّل، وإن كان يتّخذ من الأحداث . الوقائع المرويّة من السّيرة الذاتيّة مادّة له، فهذه المادة صنعت وتشكّلت من منظور . رؤية إلى العالم، وهو عالم غريب فظيع، جسّدته تجربة في الكتابة جديدة، تتمثّل في مرحلتين: أولاهما رواية أحداث معيشة يؤديها من عاش تلك الأحداث من منظوره، وثانيتهما كتابة تلك الأحداث المرويّة وفق نظام ظهور صنعته كاتبة من منظورها، ولا يبدو في النص الذي نقرأه من تمايز بين المنظورين، أو أية إشارة إلى الرّواية والراوي، فلولا الإشارة التي على الغلاف لما عرفنا أن هناك رواية أعادت الكاتبة صنعها، فالكاتبة توكل بث الأحداث إلى الراوي = الشخصيّة، وتصرح باسمه أحياناً، فكأننا نقرأ ما يرويه هو، أو ما تكتبه هي موكلةً القصّ إلى الراوي المتكلم = الشخصيّة، ما يعني أن المنظورين: منظور الراوي، ومنظور الكاتبة واحد، ومنه يصنع البناء، والإشارة إلى رواية وكتابة تؤدي، في حالةٍ كهذه، وظيفة الإقناع بوقائعية الأحداث وصدقها، علاوة على أن الرواية تمثّل وثيقة تاريخية..

وإن كان من إشارة إلى أن الأسماء المذكورة ليست حقيقية، فإن هذا لا يغيّر شيئاً . ولعله ذكر لسبب ما . إذ إننا نعرف معرفة شخصيّة أصحاب بعض هذه الأسماء وقصصهم.

قلنا، إن تكن الأحداث واقعية . حقيقية فإن البناء الذي أقيم منها، أو الذي مثّلت هي مادته، متخيّل، وقد أقيم من منظور رؤية لينطق لدى اكتماله بها، وقد قلنا إن الخروج إلى الوطن والدخول فيه، في نسيجه، هو محور هذه الرؤية، وهذا ما سنتبيّنه بإيجاز في ما يأتي:

يحاول داود أن يخرج من المنطقة المحتلّة من الطريق الذي يحرسه العملاء يمنعه حاجز، ويعود إلى قريته، يعيد المحاولة، فيُمنع من جديد، ويُعتقل، ويحبس في مرحاض مركز العملاء العسكري، مدة قصيرة، ثم يطلق سراحه ويبقى مُرَاقباً، يفكر في الخروج ولو من طريق التوّسط لدى أحد قادة هؤلاء العملاء..

وهكذا تمثّل وحدة "الخروج"، وهي الوحدة المتكرّرة، المحور في هذا القسم من القصة. يبدو داود في هذا القسم فتىً عادياً لم يعد قادراً على العيش في المنطقة المحتلّة، ولا يجد القارئ، في ما يقدّم من أحداث، مسّوغاً لمنعه من الخروج.

ثم يأسره العملاء، ويقتادونه إلى سجن الخيام، وهناك يتعرّض، قبل التّحقيق وأثناءه وبعده، لأسوأ صنوف الإذلال والتعذيب، ونفاجأ باعترافه وكشفه عن مخازن أسلحة... ويسوّغ ذلك بخروج رفاقه من المنطقة، المحتلّة (ص 98 و 99) وخروجهم كذلك من المقاومة، ما يفيد أن أحداً لن يؤذى، وانّ أحداً لم يعد موجوداً ليستخدم هذه الأسلحة.. وهكذا تمثّل وحدة الخروج الوحدة المتكرّرة، وهي تفيد أن خروجاً لمجموعة . لفئة، من المنطقة ومن المقاومة، قد سبَقَ محاولتَه الخروجَ من المنطقة المحتلّة، وهو إنما يواصل المضيّ في هذا المنحى.

وهنا يفاجأ القارئ بشخصيّة الفتى، ويطرح أسئلةً عن هويّته ودوره وكيفيّة إدخال هذه الأسلحة، وعن الأسباب التي أدّت إلى التّخلي عنها والتفريط بها؟

وهنا يرتدّ السّرد إلى الماضي، ويسترجع الرّاوي أحداثاً تجيب عن هذه الأسئلة، وفي تقديري أن هذا الاسترجاع يوظّف في تفسير الخروج من المنطقة ومن "المقاومة" . المتمثّل بالتّخلي عن الأسلحة،ومغادرة المقاومين...، ولعلَّ من أبرز هذه الأسباب تصدّي جهةٍ للمقاومين واعتقالهم، وسجنهم في زنزانة تشبه زنزانة سجن الخيام بعد التحقيق الذي وضعت فيه على العينين عصابة تذكّر بـ "كيس" المحقق في سجن الخيام... ولم يفرج عنهم إلا بعد أن تدخلت جهة فاعلة.. لا يستخدم الراوي التفاصيل هنا، وإنما يوجز، ويخبر، وكثيراً ما يفعل هذا، في غير مكان من روايته (ص149 + 153)، وهذا يحيل القصّ إلى إخبار لا تحتمله الرواية؛ إذ إن في نظم التفاصيل وتركها تنطق بالدلالة يتمثّل النص الجيد، كما أنه لا يضع هؤلاء المقاومين في منظومة العلاقات التي كانت قائمة آنئذ على مختلف المستويات، وهو بهذا يفوت فرصة إغناء روايته على مستويين: أولهما روائي وهو تسويغ تطوّر الأحداث واتخاذه هذا المنحى، وبيان دوافع الشخصيات، وثانيهما تاريخي . توثيق ما حدث في تلك الآونة...

ولعل "الوجع العظيم"، كما تفيد الرّواية هو الذي فاجأ الجميع، وأي وجع أشدّ من أن ينتقل المقاوم من زنزانة جهة تشارك في المقاومة، إلى زنزانة عميل ومحتل، ثم إلى زنزانة رجالٍ يطاردونه، ثم إلى التسّكع في هامش الوطن...، عن "الوجع العظيم".. كان ممكنا سوق تفاصيل لعل الراوي عاش الكثير

منها، في سياق روائي، أسمح لنفسي أن أقترح مساره، يضع العميل في سجن الخيام الكيس في رأس الراوي وهو يقوده إلى التحقيق، يتداعى في ذهنه: عصابة وُضعتْ على عينيه في مكانٍ آخر بعد العودة من تنفيذ العمليّة، ويمضي التداعي في تداخل بين المكانين . الفضاءين والزمنين والمحقّقين وأسئلة كل منهما، ما يمثل ديمومة زمنية كاشفة.

بقي الخروج هاجس الراوي، وغدا رغبة في الهرب خلال إخراج جنود العدو المحتلّ للأسلحة، غير أن هذا لم يكن ممكناً، ثم عاش هاجس الإفراج، إلى أن رأى الحلم الغريب يقول: "كنت قبل رؤيتي لهذا الحلم أعيش في هاجس الإفراج.." وهذا الهاجس يمثّل الرغبة في الخروج التي تتمثل بعد القضاء على أمل الإفراج في الهرب، وتأتي الأحداث التي تنظم في هذا القسم لتتضح فكرة الهرب، فهو يسترجع من ناحية أولى أحداثاً من طفولته وشبابه في القرية حيث كان حراً، ومن ناحية ثانية أحداثاً من حياته وحياة رفاقه السجناء في السجن، ما يمثل ثنائية ضديّة ليس من حلّ لها سوى الخروج منها والهرب.

وهنا تبرز غرابة هذا المكان . السّجن، إنه أشدّ وحشيّة من عالم الوحش، ينسي السجناء التفكير في وحوش الطبيعة لأنه أشد فظاعة منها (ص 252)، وفيه يحتمي الإنسان بالبدائيّة فيختارها لينجو من التّعذيب،فيرتضي أن يمتلئ بالقمل وأن يُصاب بالجرب لأنّهما يبعدان الوحش المتجسد في السجّان عنه. وقديماً قال الشاعر العربي الغَزِل إنه يفضل أن يكون وحبيبته بعيرين أجربين ليبتعد عنهما الناس. وكنت أرى هذه الصورة متكلّفة منفّرة، ولكني بعد قراءتي ما ذكره الراوي أجد أن ذلك الشاعر كان يعاني من اضطهاد الإنسان . الوحش ما يجعله يحتمي بالجرب، وهكذا يلمس الراوي شعوراً إنسانياً بعيد الغور في الذات الإنسانية.

ويأتي الاسترجاع هنا، رواية الأحداث قريباً، من المذكرات المتقطّعة، فيقول الرّاوي على سبيل المثال: أذكر مرّة هي الأولى (ص 171). في ذلك اليوم (ص 186). في ليلة التهجير (ص 187) دخلت وبقيت في هذه الزنزانة (ص 218).

وتتهيأ الأسباب للهروب، ومنها: الرفاق وقصة الفيلم، والإعداد الجيّد، وهنا يختلف التعبير إذ يخلو من التقطّع والإخبار والتفسير والتعليق.. ويغدو قصّاً: سرداً وخطاباً يتحرك بجمل قصيرة، إلى أداء ما يحدث وإضاءته، ثم يعود التعبير إلى الأخبار في نهاية القصة؛ إذ نعلم ما حدث للخارج إلى الوطن،

نعلم أنه لم يدخل في نسيجه، وإنما بقي على بوابته يمنع من الدخول كأن هناك حاجزاً يمنعه، أو كأنه يحتاج إلى تقديم طلب انتساب، ما يذكّر بالحاجز الذي كان يمنعه من الخروج، وهو بين هذين الحاجزين لا يدري ما يفعل بعد أن خرج إلى الوطن، ويتردد في ذهنه سؤال: هل يحتاج إلى تقديم طلب انتساب إلى وطن...، ولا يكمل فيصف هذا الوطن.

والسؤال الذي يطرح هنا هو: ما فحوى هذا الطلب؟ وإن لم تقبل من الفتى مقاومة العدو المحتل شهادة، فما هي الشهادة المطلوبة في هذا الزمن من الخارج إلى الوطن لتفتح بوابة الوطن له ويدخل فيه، هذا هو السؤال / المحور الذي تثيره هذه الرواية علاوة على أسئلة / محاور أخرى يمكن لقراءات أخرى أن تتبيَّنها.

وفي الختام نقول:

النّماذج، كما رأينا، متنوّعة على مستويي الرّؤية والبناء الذي يمثّلها وينطق بها...، وإن تكن الحرب خروجاً على أنظمة المجتمع المدني فإن في النماذج الروائية التي مثّلتها خروجاً على أنظمة الرواية التقليدية تفاوت بين رواية أخرى، واتخذ هذا الخروج بنىً تجريبية في غير رواية، غير أن المشترك الجامع بين هذه الروايات: أولاً أن المادة الروائيّة كانت تفاصيل من وقائع حربٍ مثّلت تجربةً ذات خصوصيّة فآتت روايات ذات خصوصيّة أغنت الرواية العربية وأسهمت في تطورها وبلورة هويتها، وثانياً أن الحرب سواء كانت لعبة كبار أم قدراً أم وهماً بخلاص أم محاولة بحث عن عدالة كما بدت في بدايتها... هي شرٌّ على مختلف المستويات طال المواطن العادي بخاصّة وأن الطريق إلى الوطن يقضي بألاّ يبقى أحد من أبنائه واقفاً على بوّابته فيضطر للهجرة: الخروج منه أو الحرب: الخروج عليه... وبأن ينهض الجميع بوصفهم مواطنين بمهمتي مقاومة عدوّه المحتل وبنائه وطناً يتسع لجميع أبنائه.

هوامش:

(1) إميلي نصر الله، الإقلاع عكس الزمن، بيروت: نوفل، ط3، 1992.
(2) لطيفة الحاج، مواويل الغرب، بيروت: دار الفارابي، ط1، 2000م.
(3) ليلى عسيران، جسر الحجر، بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، 1406هـ 1986م.
(4) حنان الشيخ، حكاية زهرة، بيروت: دار الآداب، ط2، 1989.

(5) هدى بركات، حجر الضحك، بيروت: رياض الرَّيّس للكتب والنشر، ط1، 1990م.
(6) أميرة الحسيني (كاتبة)، داود فرج (راوٍ) على بوابة الوطن، بيروت: المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، ط1، 1998م.

38

الرواية التاريخية والعولمة

ميخائيل بوبوف

ترجمة: د. إبراهيم إستنبولي

في بداية الثمانينات من القرن العشرين، عندما كنت أعمل في مجلة "التعليم الأدبي"، جاء أحد الكتاب البونيين لزيارة صديقه رئيس تحرير المجلة. وخلال حديث "رفاقي" عام حول المائدة تطرّق الحديث على وجه الخصوص إلى هينريك سينكيفيتش. عندئذ قلتُ، بكل ثبات وعزم التلميذ، أن سينكيفيتش هو بالتأكيد كاتب معروف وحائز على جائزة نوبل، لكنه في الحقيقة، لا يمكن تصنيفه في عداد الأدباء العظام. كما هو بونين، على سبيل المثال. وقد اغتاظ في حينه السيد البولوني، واضطرب ثم راح يتكلّم بحماس شديد لكن بدون إقناع. لكن عبارة واحدة انطبعت في ذاكرتي. "في وقت ما لم تكن بولونيا موجودة في هذا العالم سوى في صيغة روايات سينكيفيتش". هذه العبارة لم تنطبع في الذاكرة وحسب، بل وبعد بعض الوقت دفعتني إلى كتابة هذا المقال.

لقد قرأت من القصص التاريخية عدداً لا يحصى، وقد لفت انتباهي منذ وقت طويل أنه توجد عدّة نماذج لتوظيف هذا الجنس الأدبي في أدبيات مختلف البلدان والعصور.

النموذج الأول يمكن تسميته، مجازاً بالطبع، بـ"نموذج سينكيفيتش".

على وجه التحديد، كانت توجد لدى كل شعب مثل تلك اللحظة التاريخية، التي ذاقت فيها البلاد المعينة طعم الذل والمهانة ورزح الوطن خلالها تحت وطأة الاحتلال والتجزئة. في هذه اللحظة، إن الروح القومية، الفاقدة إمكانية ترجمة نفسها في العالم الموضوعي، كأن تنهض بالشعب، مثلاً، لطرد المحتلين، كانت، الروح، تنتقل إلى الفعل في عالم المُتَخيّل. كان ذلك يجد تعبيراً له في ظهور الكتب المختلفة. والمهم في الأمر هو أن المؤلف لم يكن يطرح في نتاجه الأدبي العمليات المعاصرة له، وإنما توجّه إلى حالات وشخصيات معينة في الماضي.

الأمثلة لا تُعد ولا تحصى.

<u>إليكم سينكيفيتش ذاته.</u>

لقد عاش الكاتب في الوقت الذي كانت فيه بولونيا جزءاً من الإمبراطورية الروسية. لكن هذا الروائي المعروف لم يكن يعتبر الدعاية المبشرة ضد النظام القيصري شأنه أو واجبه؛ ففي روايات "الطوفان"، بالنار وبالسيف"، "السيد فولولديفسكي" قدّم الكاتب وصفاً لأحداث نهاية القرن السابع عشر، محاولاً بمساعدة صور تلك الفترة أن يزرع في نفوس البولونيين المعاصرين له فكرة الاعتزاز القومي، الحلم بالدولتية الخاصة.

نفس الشيء ينطبق على إيطاليا. في القرن التاسع عشر كانت إيطاليا مقسّمة إلى إمارات كثيرة وكانت ترزح تحت نير الاستعمار النمساوي. وقد كانت منتشرة وشائعة في ذلك الوقت الأدبيات التحريضية والدعائية للكاربونير Carbonaril– من نوع الأهاجي والكراريس والمنشورات. ولكن إلى جانب ذلك، إن الروائيين التاريخيين كارلو ماندزوني (في رواية "المخطوبين") ورفائيلو جوفانولي (رواية "سبارتاك") تناولا بالتسلسل أحداثاً إيطالية تعود لقرنين من الزمن وإلى عصور روما القديمة، مستحضرين من ماضي أرضهما المادة الروحية اللازمة من أجل استنهاض الكرامة القومية للإيطاليين المنقسمين.

أما رواية "تيل اولانشبيغل" للكاتب شارل دي كوستر، التي تروي عن كفاح أهالي فلاندريا Vlaanderen2، ضد المختلين الأسبان في القرن السادس عشر، فقد كانت عملياً بمثابة الحجة في الجدل حول مصير الدولتية البلجيكية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

وهذا يوجيف درافاش . كاتب هنغاري عمل في منتصف القرن العشرين. جعل بطلاً لروايته "المنتصر على الترك" لايوش هونيادي . رجل الدولة الذي عاش قبل ذلك الوقت بخمسة قرون. أي أن الكاتب هو ذلك المناضل الهادئ ضد الستالينية، المعادي للهيمنة السوفييتية على "أمة السادة الملاكين" العريقة، بينما البطل يناضل ضد الاحتلال العثماني. والكاتب السويسري فرديناند ماير، من الثلث الأول من القرن التاسع عشر، عندما راح يتشكل الاتحاد السويسري، يتناول في رواية "يورغ يانيتش" التقلبات المريعة التي استمرت ثلاثين عاماً من القرن السابع عشر، حين أن وجود الأمة الألمانية الكبرى بحد ذاتها كان موضع تساؤل جدي.

أما كاتب الرواية الكلاسيكية من جمهورية دورجيا السوفييتية كونستانتيني غمساخورديا فإنه يستلهم موضوع كتابه "اليد اليمنى للمعلم العظيم" من زمن داود . البنّاء. هكذا هو أيضاً الكاتب السوفييتي ديرينيك ديمرتشيان في روايته "فاردانانك" يتناول الأحداث التي رافقت الغزو الفارسي لبلاده أرمينيا، والذي جرى في القرن الثالث الميلادي.

بالإمكان أن نورد أمثلة كثيرة بهذا الخصوص وهي كما ذكرنا لا تعد ولا تحصى.

إن الهدف من جميع تلك المحاولات هو، على العموم، واحد . بعث في الذاكرة الشعبية المعاصرة تلك الظلال العظيمة للماضي، التذكير باللحظات المجيدة أو الأيام الرهيبة في تاريخ الأمم.

"العَظَمةُ في الدراما" ـ كما قال ليسينغ.

لذلك فإن الكتّاب غالباً ما يتوجهون في أعمالهم إلى تلك اللحظات من تاريخ شعوبهم، عندما يكون هو إما متربعاً على قمة المجد إما على حافة الموت والضياع. ويتوقف الأمر على حماس الشعب المعني وعلى خصائص الكاتب المعيّن. لكن على العموم وبشكل رئيسي، إن مبدأ البناء الروائي متشابه في مختلف البلدان: الرواية التاريخية هي عبارة عن محاولة لنفض الذهول والنوم، اللذين يتملكان وعي الأمة من حين إلى آخر، واللذين هما أخطر من الخجل واليأس.

مداخلة صغيرة: ونحن نتحدث عن الرواية التاريخية، لابدّ لنا من كلمة عن الروائيين أنفسهم. وعندما نتحدث عنهم لا يمكننا أن نتجاهل خصوصية واحدة. إن كتاب الأعمال التاريخية الشهيرة والمؤثرة في ثقافة شعوبهم، كثيراً جداً ما يكونون أشخاصاً ملتصقين بقوّة مع عالم السلطة الحقيقية، قريبين، يمكن القول من سدّة الحكم. مثلاً، زفياد . ابن الكاتب الجورجي غامساخورديا،

صار فيما بعد رئيساً لجورجيا، نسيب الكاتب الأرمني ديمرتشيان، وإن تكن صلة القرابة به بعيدة، كان السكرتير الأول للحزن الشيوعي في أرمينيا؛ الروائي البرازيلي دوزيف دي الينكار، مؤلف رواية "غواراني"، هو ابن الانقلابي المعروف والذي كان من الممكن أن يصبح رئيساً للبلاد؛ رافائيلو جوفانيولي . صديق حميم لغاريبالدي. ومن بين كتاب الرواية التاريخية أيضاً رئيس كولومبيا ميكيلسن Michelsen ورئيس هنغاريا انتال Antall. الأمثلة كثيرة. علماً أن هذه القاعدة الغربية لا تنطبق على الحقب السابقة والبلدان النامية فقط. فقد تبيّن أن الروائي التاريخي الأمريكي الأكثر شهرة اليوم غورفيدال G.Vidal، الذي كتب روايات ممتازة "Baer" و"1876"، يتصل بعلاقة قربى مع (على الأرجح خاله) النائب السابق لرئيس الولايات المتحدة الأمريكية ألبرت غور. كما كتب الرواية التاريخية وزير بريطانيا للشؤون الخارجية دوغلاس هيرد. أرجو الانتباه إلى أنني أذكر أسماء الروائيين فقط، أي المؤلفين "الصرف"، دون الإتيان على ذكر أولئك الذين كتبوا مجرّد نصوص تاريخية كما هو الحال، مثلاً، مع وينتسون تشرشل. يبدو أن هناك تشابهاً بين أن تقود البلاد بالفعل وأن تحافظ على الشعلة في صورتها المخفية للروح القومية.

قبل الانتقال إلى وصف النموذج الثاني من توظيف الرواية التاريخية في الثقافة العالمية، أود أن أشير إلى أنها . أي النماذج . هي أكثر من اثنين. لكنني عاجز فعلياً عن الإحاطة الكاملة بهذه الظاهرة مع تفاصيلها، خصوصاً في إطار مقالة واحدة. عدا ذلك، هناك انحرافات، تفاصيل دقيقة ومختلف الألاعيب. لنأخذ مثلاً الصيغة الأوكرانية للرواية التاريخية. إنه مثير باعتباره قريب إلى ثقافتنا. كجواب على "الثلاثية" المذكورة سابقاً للكاتب البولوني سينكيفيتش، إن الكتاب الأوكرانيين في زمن الاتحاد السوفييتي قد ردّوا بسلسة من الكتابات الخاصة. بالطبع أن هذه الروايات تتناول أحداث نفس الفترة التاريخية الدراماتيكية من القرن السابع عشر. منها نذكر الرواية في ستة مجلدات "زينوفي . بوغدان خميلنيتسكي" للكاتب أ. كوزميتش؛ و"ثلاثية" الكاتب م. ستاريتسكي "قبل العاصفة"، "العاصفة" و"عند المرسى".؛ وكذلك رواية في ثلاثة مجلدات "الكسي كورنيينكو" لصاحبها أ. تشايكوفسكي؛ ورواية "بوغون3" أ. سوكولوفسكي؛ ورواية "غليان أوكرانيا" ب. بانتش؛ "رادا بيريسلافا4" للكاتب ن. ريباك، والرواية في ثلاثة أجزاء "خميلنيتسكي" للكاتب Ley E... من حيث الكمية، إن الجواب كبير بالتأكيد. أما عن النوعية الأدبية لهذه الروايات فنحن لن نتحدث لأن هذا ليس من

مهمة هذا البحث. لكن سألفت الانتباه إلى خصوصية صغيرة، ربما إن المؤلفين أنفسهم لم يحسبوا لها حساباً.

لكي يصبح مفهوماً محتوى فكرتي، أقترح أن نتذكر البطل تاراس بولبا وأولاده، اوستاب وأندريه. من ناحيتي، أنا شخصياً لا يمكنني . عندما أقرأ روايات الكتاب الأوكرانيين تلك، خصوصاً روايات ريلا ولاي، . سوى أن أؤكد أن من كتبها يتمتع بنفس عقلية أندريه، وليس أوستاب. إن الميل، ليكن الخفي وغير المحسوس دوماً، إلى بولونيا، إلى الثقافة البولونية، يسيل، كما السم حلو المذاق، في قاع تلك التيارات الواسعة والعاصفة من القص الروائي. إن الرغبة المموهة بشكل جيد بأن تكون أوكرانيا مهزومة من قبل بولونيا ومن خلالها من قبل "أوروبا المتنورة"، نراها مخفية في عمق تلك النصوص. نعم، إنه موضوع يتعلق بالأحاسيس، لكن ما العمل مع هذه الأحاسيس، طالما هي موجودة.

أما الآن فننتقل إلى النموذج الثاني الذي وعدنا به.

لنبدأ من مثال تاريخي:

القرن الخامس عشر. نحو شواطئ إنكلترا يتجه أسطول ضخم للملك الإسباني، ما يسمى "الأسطول العظيم". من زاوية موضوعية، إن ذلك الاجتياح كان أكثر خطراً لبريطانيا من الهجوم الهتلري المرتقب. لو أن خطط هتلر نجحت وتحررت أمريكا على الأقل. بينما لو نجحت خطط "الهجوم الكبير للأسطول الإسباني" لكان التاريخ، ربما، غيّر اتجاهه بزاوية حادة تماماً. لم يكن لدى الإنكليز أية فرصة لمقاومة الأسطول الإسباني بعد أن يتم الإنزال على شواطئ الجزر البريطانية. حادثة طبيعية . العاصفة . ساعدت الأسطول الإنكليزي على صد هجوم الأسبان ودرء الخطر. لقد انهزمت إسبانيا في تلك المحاولة العظيمة ومنذ ذلك الحين بدأ نفوذها في العالم يتراجع، ذلك النفوذ الذي لم ينافسها عليه أحد قبل ذلك. وقد استمرت العملية على مدى مئات السنين وانتهت باستسلام إسبانيا في الحرب الأمريكية . الإسبانية أعوام 1899–1901.

المؤرخ البريطاني الشهير أرنولد توينبي قال: "ما أنجزه أسطولنا، بانتصاره على الأسطول الإسباني العظيم"، قد تمّ تكريسه وترسيخه من خلال أسطول هائل من الروايات التاريخية". ما المقصود؟ إن كتّاب الرواية التاريخية الإنكليز قد أنشأوا الصيغة الملائمة لمصلحة بريطانيا عن الصراع بين الإمبراطوريتين . البريطانية والإسبانية، اللتين جابهتا بعضهما البعض خلال عدّة قرون. راحت إسبانيا تضعف بالتدريج، بينما راح

باس ونفوذ بريطانيا يزداد ويزداد، لتنتصر في نهاية المطاف. لكن هذا لا قيمة له في مناقشتنا. إنه مجرد حقيقة تاريخية. لقد بذل الكتّاب البريطانيون جهوداً جبّارة ولعبوا دوراً كبيراً لكي تبقى إسبانيا في الوعي العالمي على أنها أمّة الكونكيستاتور الدمويين، أمة اللصوص والسفاحين، الذين نهبوا ثروات وذهب الهنود التعساء عن طريق أبشع أنواع التعذيب.

"الأفعال الوحشية للعسكرتاريا الإسبانية" . هذه الكليشة مأخوذة من واحدة من أفضل وأكثر الروايات المقروءة في روسيا للكاتب رفائيل ساباتيني "ملحمة الكابتن بلادا". لا أعتقد أن هناك من لم يقرأها. وقد كتبت المئات من أمثال هذه الرواية. ابتداءَ بالعجوز جون لايندسي J.Lindsey وصولاً إلى معاصرنا تقريباً فيك ماك مايسون V.M. Mayson. في كل مكان الإسباني نذل ومتوحش، وأما الإنكليزي (حتى ولو كان قرصاناً) . فهو جنتلمان ومُنقذ. مع العلم أنه لا يمكن عدم ملاحظة كيف إن السادة الإنكليز في تلك الروايات إنما يقومون، كقاعدة، بنهب الذهب الذي حصّله الإسبان. هناك جانب آخر يلفت الانتباه، ألا وهو أنه في الأراضي، التي كان يحكم فيها "الوحوش" (في البيرو، المكسيك...) يوجد إلى الآن ملايين الهنود، بينما في الأراضي، التي "استثمرها الأسياد" الإنكليز، لا يوجد سوى بضعة آلاف من السكان الأصليين، الذين يحتجزونهم في أماكن معزولة خاصة Reservations.

لكن ليس مهماً ماذا كان في واقع الأمر؛ المهم كيف تمّ تقديم ذلك وفي أية صيغة بقي في الوعي المجتمعي. ليس مهماً كيف أنتَ حاربتَ في القرن السابع عشر؛ بل المهم كيف أنتَ كتبتَ الروايات التاريخية في القرن التاسع عشر.

إليكم مثالاً آخر حول ذات الموضوع. من تاريخ العلاقات المتبادلة داخل المجتمع الألماني في أوروبا النصف الثاني من القرن التاسع عشر. هاجم بسمارك النمسا في عام 1866 وهزمها. انتصرت برلين غوغينسليرنيين على فيينا غابسبورغيين في الصراع من أجل الزعامة الألمانية. يجب القول إن تلك الحرب كانت، وفق جميع المعايير الإنسانية والتاريخية، عملاً لا أخلاقياً. لم يكن أكثر وقاحة سوى الهجوم على الدانمارك الأعزل واقتطاع منطقة شيلزفيغ . غولدشتاين منه. وقد أدرك ذلك بسمارك الفطن واللبيب، كما فهم أيضاً أنه بالإمكان "تنظيف" كل عمل خسيس. ولماذا لا تكون الرواية التاريخية هي الوسيلة "لإضاءة" هكذا عمل دنيء. وكان ما كان. في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر قام

الأدباء الألمان بتأليف الكثير جداً من الكتب، التي تمّ فيها تمجيد الروح البروسية والتأكيد على أحقيتها بالقيادة. بداية في الفضاء الألماني.

لم تكن الروايات التاريخية الألمانية أفضل من أخواتها الإنكليزيات. لكن هذا ليس مهماً. بل المهم هو أنها، أي الروايات، كانت موجهة لجمهور واسع من القراء العاديين. وراح القارئ العادي يلتهم تلك الروايات بشهية كبيرة وراح يغرف منها حقه بأن يكون منتمياً إلى الشعب المختار.

إن تشكيل الرؤية الخاصة للتاريخ العالمي ومن ثم فرضها على الوعي المجتمعي. هذا هو جوهر النموذج الثاني من الرواية التاريخية. هناك أمثلة كثيرة، لكن المجال لا يتسع لسردها هنا.

فما هو المنظر العام في هذا المجال الآن؟

يبدو كما لو أن اللوحة السياسية واضحة اليوم. انتصرت أمريكا في الحرب الباردة. ونحن نعيش اليوم في وضع العالم البارد. كان يفترض أن نشهد غزارة في الروايات التاريخية الأمريكية، حيث يتم تفسير وشرح التاريخ العالمي بما يتفق مع المصالح والرؤية الأمريكية.

لكن لا شيء من هذا القبيل.

إن الأمريكيين يميلون على العموم إلى إقصاء تاريخهم الخاص نحو الماضي. يهتمون بشكل كبير لكل واقعة، موضوع أو اسم مهما كان قليل الشأن. لقد خبرت بنفسي، أثناء تواجدي في أكاديمية ويست . بوينت West-Point Ac. كيف أن التلاميذ هناك يعتنون بمدفع لا يتميز بشيء، سوى أن جنرالاً مشهوراً لديهم إما احتسى البيرة وإما التقى بصديقته بالقرب منه يوماً ما.

عندهم تقوم الدولة بحماية كل بيت أو بناء يزيد عمره عن عشرين عاماً.

والحرب العالمية الثانية بالنسبة للأمريكيين هي مجرد بيرل . هاربور P.- Harbor، port Midway واللقاء على جبل إلبروس Elbrus مع أولئك الروس، الذين لم يكن أحد يعمل ماذا كانوا يفعلون قبل ذلك اللقاء. لكن الفن الروائي التاريخي في أمريكا لا يحمل ميزات الظاهرة "الممتدة".

في البداية ظننت أن "نظريتي" تعاني من الضلال. لكن هذا الظن لم يدمْ طويلاً. إذ جاء التفسير سريعاً نظراً لأنه لم يكن ببعيد. ذلك أن دور الرواية التاريخية الجماهيرية، كما نحن نتخيله ونفهمه، تقوم به الروايات . الفانتازيا Fantasy، المبنية على المواضيع التاريخية. هناك غزارة في الإنتاج في هذا المجال. ذلك أن هذا الجنس، الذي ابتكره الكاتب طولكين TOWLKIN، باعتبار

أنه قابل للفهم والاستيعاب من قبل الناس الأقل ثقافة، قد سبّب نتائج كارثية. فما هي قيمة الكتاب المتوسط النوعية من هذا النوع؟

قبل أي شيء، يجب على الحدث أن يجري ليس فقط في بلد غير موجود أصلاً، بل وذلك إن المبدأ الذي على أساسه يتم اختيار البلد المُتَخيّل هو أيضاً غير مفهوم. أحياناً في الجنوب، أحياناً أخرى في الشمال، تارة من الأيام الغابرة وتارة من القرون الوسطى، وهلمّ جرا. وكما لو أن الخير بشكله العام والمُجرَّد يصارع الشر بشكله العام والمجرد. لكن أساليب ووسائل الخير لا تختلف كثيراً عن حذاقات وأساليب الشر.

كما يلاحظ غياب كامل لأية علامات قومية عند الأبطال، بغض النظر عن الجهة التي يقاتلون إلى جانبها.

أن تتخيل عالماً جديداً، افتراضياً وأن تُسْكِنه بشراً، وأن تملأه بالعادات وبالأشياء، لأمر غاية في الصعوبة. لكن الكتاب الذين يكتبون الروايات الخيالية Fantasia إنما هو عادة حِرَفِيون بامتياز. لذلك فقد ابتكروا لأنفسهم أسلوباً حِرفياً مشتركاً: تمويه وتشويه النماذج، المعتقدات والجغرافيا حتى النهاية.

من هذا المنطلق نرى كيف أنه يقفز من على صفحات هذا النوع من الكتابات جندي وعلى رأسه خوذة يونانية، يحمل سيفاً رومانياً وفي ثياب ساراتسينية. يقفز في أراض تشبه براري (سافانّا) سيبيرية، حيث يمكن في أية لحظة أن يقفز من الغابات الاستوائية إلى المنطقة الجليدية المغمورة بالثلوج، أو إلى نزْل مشتعل. يقفز لكي ينقذ فتاة خلاسية من الإسكيمو من بين مخالب الفايغينغ Vikings الصفر، الذين يعتنقون خليطاً كثيفاً من الكاما سوترا Kama-Sutra، ورقص البطن على ضوء القمر.

وقد تلقف السينمائيون والمخرجون التلفزيونيون مبادرة هؤلاء الكتاب. هكذا على أثر كونان الروائي ظهر كونان الشاشة. إذ لم تعد الكتب كافية لوحدها. ذلك لأن عدد المتلقين أصبح كبيراً جداً وبالتالي من الأسهل "غسل دماغها" بواسطة أدوات أكثر تأثيراً وأكثر فاعلية.

في البداية حاولت هوليود أن تلتزم الحقيقة التاريخية، على الأقل في الحدود العامة جداً: "سبارتاك"، "ثلاثمائة إسبرطي"، "كليوباترا". لم تكن أكثر من خصخصة للتاريخ العالمي من قبل المنتج السينمائي الأمريكي. ثم بدأ ما هو مثير للفضول حقاً، إذ ظهر ما يسمى نموذج "بن غور الهوميري" (من هومر Homer . المترجم)، حيث تعرض التاريخ الحقيقي، من ناحية، للإخصاء، ومن ناحية أخرى تم توليفها وتحريفها. فقد تم زرع شخصيات ومراحل مصطنعة في النسيج

التاريخي الحقيقي. ومن المناسب الإشارة هنا إلى أنه تمّ في ذلك الفيلم استخدام مُركّز للوسائل والأدوات لدرجة تفوّق العقل. فقد بلغت نفقات الفيلم حداً لم يصل إليها أي فيلم سوى "تيتانيك" مؤخراً.

اعتباراً من "بن غور" بدأت عملية إفراغ كل ما هو أصيل وذو قيمة... لقد أصبح التاريخ مطواعاً؛ لكن هذا لم يكن سوى خطوة في الاتجاه نحو إلغائه.

ذلك أن المسلسلات الطويلة المليئة بالتاريخ وبالمغامرات، التي تم غسلها جيداً بـ"الشامبو" وكذلك بنماذج "هيراقل"ية ومختلف أنواع السندباد . البحارة بعد أن تم "تصويبها" تماماً إلى الحدود اللازمة، كل هذه المسلسلات قد تابعت تلك المسيرة.

وماذا كانت النتيجة؟ في النتيجة نشأ لدى الجمهور العالمي الهائل وبالتدريج إحساس كما لو أن كل ذلك التاريخ الماضي ليس سوى حشوة دموية وخالية من أي معنى. لم يكن هناك أي تاريخ قومي ذات مضمون جيد، لا يوجد الآن ولن يكون في المستقبل. التاريخ . عبارة عن كابوس فظيع بشكل هائل، من المستحسن أن يتم التخلص منه. كما لو أن جميع الشخصيات التاريخية من أمثال الكسندر نيفسكي، ومونتسوما، وفريدريخ باربااروسا، وكرومل، وحتى نابليون، هذا إذا لم يطل الأمر تاميرلان وروبسبير . كلهم مجرد شياطين متوحشين وخطرين يجب حبسهم في الماضي إلى الأبد، أي يتوجب نسيانهم.

وعندما يعلن نهاية التاريخ شخص اسمه فرانسيس فوكوياما، فإن المواطن الشبعان والذي يعيش حياة ميسّرة في الغرب يشعر بارتياح كبير: أخيراً حلَّ النظام، الذي سيقضي على جميع تلك الأوهام والكوابيس، وبالتالي فإن العولمة "المباركة" ستبدو طبيعية ومشتهاة.

لكن الحياة، وكما هي دائماً، تتكشف عن أن الأمر هو أكثر تعقيداً وأكثر دهاءً من جميع الخطط والمنظومات، بما فيها تلك الأوهام المكلفة والمدفوعة الثمن باهظاً: فمن ذلك التاريخ الفعلي، الواقعي، جاء الإرهابيون . الكاميكادزي، الذين قاموا بتفجير ناطحات السحاب، والذين وزعوا جرثومة الجمرة الخبيثة عن طريق البريد. فالتاريخ، الذي تم إعلان نهايته، لا زال مستمراً في إظهار طبعه الجموح.

ربما، ليس هذا هو المكان المفضل، لكن تخطر ببالي هنا فكرة من دفتر يوميات الكساندر بلوك، التي كتبها مباشرة بعد أن علم بغرق "تيتانيك". "لا زال هناك المحيط!" . عبارة التعجب هذه لا تشير إلى غلاظة قلب أو قساوة الشاعر العظيم، بل بالعكس، تشير إلى الرضى عن الذات وعن الإنسان، وإلى

الثقة العمياء بالنفس. ومن الخطر بمكان عندما يسقط في عمى كهذا ليس فرد واحد، وإنما البشرية بأكملها.

الهوامش:

1 . ميخائيل بوبوف . كاتب وناقد روسي، عضو اتحاد كتاب روسيا. والمقال مأخوذ من مجلة "Roman-Journal XXI Century" . العدد .... لعام 2004 وهي دورية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب لعموم روسيا. المترجم.

2 . Carbonari كلمة إيطالية تعني حرفياً عمال مناجم الفحم... المقصود أعضاء حركة سرية في إيطاليا في القرن التاسع عشر ناضلوا في سبيل التحرر الوطني ومن أجل إقامة ناظم دستوري... المترجم.

3 . بالفرنسية Flandre . إمارة في القرون الوسطى ومن ثم إحدى المقاطعات السبع عشرة الدانمركية... ثم أصبحت جزءاً من كل من بلجيكا وفرنسا الدانمرك... المترجم.

4 . ايفان بوغون . بطل الحرب التحريرية الوطنية للشعب الأوكراني ضد الاحتلال البولوني... المترجم.

5 . المقصود هو جلسة برلمان مدينة بيرياسلافل بتاريخ 1654/01/8 التي اتخذ فيها قرار بانضمام جزء من أوكرانيا إلى روسيا . المترجم.

46

التفاؤل الساذج
أو .. البانغلوسية

محمود منقذ الهاشمي

" لا تُهيِّئوا أفراحكم. "

حديث نبوي

لا يكاد يخلو كتاب من كتب فروم من الإشارة – أو الإشارات – التنبيهية إلى خطورة التفاؤلية الساذجة naïve optimism، وما يمكن أن تُسفر عنه من عواقب وخيمة. ومن ثم فإن البحث في مسألة التفاؤل وما قد يرتبط به من السذاجة ضروري جداً لا لفهم فروم وحسب، بل كذلك لفهم أنفسنا بما أننا من أكثر الناس الذين يستخدمون مصطلح التفاؤل، ويتباهى الكثيرون منا بأنهم متفائلون ويطالبون الآخرين بأن يكونوا كذلك. وجرى تعليمنا منذ أن كنا أطفالاً بأن التفاؤل إيجابي والتشاؤم سلبي، وأن التفاؤل هو النظرة

المشرقة إلى الحياة والتشاؤم هو الرؤية المظلمة.

لا يكاد يخلو كتاب من كتب فروم من الإشارة – أو الإشارات – التنبيهية إلى خطورة التفاؤلية الساذجة **naïve optimism**، وما يمكن أن تُسفر عنه من عواقب وخيمة. ومن ثم فإن البحث في مسألة التفاؤل وما قد يرتبط به من السذاجة ضروري جداً لا لفهم فروم وحسب، بل كذلك لفهم أنفسنا بما أننا من أكثر الناس الذين يستخدمون مصطلح التفاؤل، ويتباهى الكثيرون منا بأنهم متفائلون ويطالبون الآخرين بأن يكونوا كذلك. وجرى تعليمنا منذ أن كنا أطفالاً بأن التفاؤل إيجابي والتشاؤم سلبي، وأن التفاؤل هو النظرة المشرقة إلى الحياة والتشاؤم هو الرؤية المظلمة. ومصطلح التفاؤل في الإنجليزية **optimism** مشتقّ من الكلمة اللاتينية **optimus** ومعناها " الأفضل "، ومصطلح التشاؤم فيها **pessimism** مشتقّ من الكلمة اللاتينية **pessimum** ومعناها " الأسوأ ".

وإذا عدنا إلى تعريف " التفاؤل " في المعاجم الفلسفية وجدنا أن التفاؤل ينطوي على المعاني الثلاثة التالية وهي: **1)** رؤية أن الخير هو الذي سوف يتغلّب على العموم وعلى المدى الطويل على الشر في عالمنا، **2)** وتوقّع النجاح، **3)** وإيلاء المرء أكبر اهتمامه للجانب المشرق من الوضع.[1]

ولدى تحليل هذه المعاني يتبيّن أن المعنيين الأول والثاني هما من قبيل الأحكام القَبْلية الحتمية التي لا تستند إلى فهم الواقع، وأن المعنى الثالث هو سوء قراءة للواقع بتركيزه على الجوانب الإيجابية، وعدم أخذه الجوانب السلبية بما يستحقّه من الجِدّية والاهتمام. فهو يقع في المغالطة المعروفة في المنطق باسم "البرهان بناء على الأمثلة المنتقاة ". والتفاؤل في الحالتين، حالةِ تجاهل الواقع، وحالة التركيز على الجوانب المشرقة في الواقع، يتناقض مع الرؤية العلمية لسير الأحداث التي تقوم على فهم الواقع في مختلف عوامله وتشابكاته، ولا تقدّم غير الاحتمالات وتنفي الحتمية لاحتمال حدوث حادث يعترض سبيل العلة ويمنع حدوث المعلول، ولأن الواقع أكبر من أن يحاط بكل عوامله وتفاعلاته، ولأنها لا تكون كلها تحت السيطرة.

والتشاؤم هو كذلك حتمية ولكنها معكوسة؛ فهو لا يرى إلا الشر والسوء، سواء في طبيعة الإنسان أو الوضع البشري، أو العالم.[2] وهو كذلك مجانب للرؤية العلمية والمنطق، ولأنه لا يرى الواقع من مختلف جوانبه الإيجابية والسلبية، ولأنه يحكم بناء على أمثلة منتقاة. وصحيح أن العلم يميّز

بين الاحتمالات في قوتها وضعفها، ويضع التصوّرات لما يجب القيام به إذا نجح هذا الاحتمال أو ذلك، ولكن الاحتمالية تظل مبدأ العلم دائماً. وإذا كانت السذاجة كثيراً ما ترتبط بالتفاؤل، فإن ما يرتبط بالتشاؤم هو انسداد الأفق.

والسذاجة في التفاؤل هي في اليقين من معرفتنا بما حدث وما سيحدث، وكما يقول فروم في " المجتمع السوي ": " وإذا اتّخذنا قراراً لا يكون في وسعنا أن نتيقّن من النتيجة؛ وأي قرار ينطوي على خطر الإخفاق، ولو لم يكن ينطوي عليه، لما كان قراراً بالمعنى الحقيقي للكلمة. ولا يمكن لنا أن نكون على يقين من نتيجة أفضل جهودنا. وتعتمد النتيجة دائماً على عوامل تتجاوز قدرتنا على السيطرة." [3] ومشكلة اليقين الفكري هي أن كل شيء يسير نحو الأفضل (في حالة التفاؤل) أو أن كل شيء يسير نحو الأسوأ (في حالة التشاؤم) . وخلافاً لذلك قال الشاعر المعري:

أما اليقينُ فلا يقينَ وإنما

أقصى اجتهادي أن أظنّ وأحدسا

وكان الفيلسوف الألماني غوتفريد ڤلهلم لايبنتس **Gottfried Wilhelm Leibniz** **(1716-1664)** هو الذي حاول أن يفلسف هذا التفاؤل الساذج منادياً بأن كل شيء يسير نحو الأفضل وبأن " عالمنا هو أفضل العوالم الممكنة "، ومبرّراً حدوث الشرور التي ستتضاءل وتزول، وذلك في كتابه " الثيوديسيا " **Theodicy** أي " العدالة الإلهية " . ودَحَضه " كانْت " **Kant** في كتابه " الدين ضمن حدود العقل وحده " مبيّناً أن كلّ الثيوديسيات **theodicias** محكومة بالإخفاق[4] **(1793)** . ولكن الرد المدوّي كان قد جاء من " ڤولتير " في روايته القصيرة الساخرة " كنديد أو التفاؤل " **Candide ou l'optimism** **(1759)**. وبلغ من شدة تأثير هذا العمل أنه قد صار يُطلّق على المتفائل الساذج مصطلح " الپانغلوسي " **panglossian**، نسبة إلى پانغلوس **Pangloss**، إحدى شخصيات رواية " كنديد "، وصارت الپانغلوسية من أشهر المصطلحات الفلسفية.[5]

وبعد شهر واحد من صدور هذه الرواية الهجائية القصيرة حَكَم المجلس البلدي في مدينة جنيڤ بمنعها، وبعد مدة قصيرة، انتشر الكتاب انتشاراً كبيراً في پاريس وسائر المدن الأوربية. وفي أثناء حياة المؤلف طُبع الكتاب أربعين طبعة؛ ومنذ ذلك الحين تُرجم إلى كل لغات العالم الحيّة ودُعي أعظم الروايات القصيرة.

وكان أحد مقاصد ڤولتير هو أن يقدّم محاكاة ساخرة لرومانسيات المغامرات

والروايات التي كانت تسمّى فلسفية والتي كانت ذائعة الصيت في ذلك الزمان. ومن أجل هذه الغاية يجعل بطله الشاب كنديد ذا شخصية " تلقّفية "، باستخدام مصطلح فروم، يتوقع أن تأتيه السعادة من الخارج، وينظر إلى العالم بعينين مندهشتين، ساذجتين، قصيرتي النظر. وكان سلوكه مهذّباً، ومحاكمته جيدة،ولكنه لم يعرف شيئاً عن شرور العالم، وكان في غاية السذاجة. وقد نشأ كنديد في قصر البارون " ثندر – تن – ترونخ " **Thunder – ten – tronckh** (والاسم من اختراع ڤولتير) في وستفاليا **Westphalia**، مع "كويغوند" **Cuegonde**، ابنة البارون. وبما أن كنديد قد قام على تعليمه وتربيته المعلّم الخصوصي " پانغلوس" **Pangloss**، وهو من المؤمنين بفلسفة لايبنتس أن كل شيء يسير نحو الأفضل في أفضل العوالم الممكنة، فإن نظرة التلميذ التفاؤلية، جعلته يتأهّب لاستقبال الحياة السعيدة. ولكن " العدالة الإلهية " تحكم بخلاف ذلك. فكنديد، لعدم تحفّظه مع مويغوند، التي كان مدلّهاً بحبها، يُطرد من القصر، ويُجبَر على الاكتتاب في الجيش البلغاري. ويفر من الجندية، ويهرب إلى هولندا، حيث يجد پانغلوس مشوَّهاً وفي حالة يُرثى لها، ويعلم منه أن كل نزلاء القصر السابق الذي هو أفضل من كل القصور الممكنة في وستفاليا قد تشتّتوا في الرياح الأربع. ولكن پانغلوس كان متفائلاً على الدوام.

ويأخذهما هولندي من المؤمنين بعدم عماد الأطفال إلى خدمته، ويسافر معهما إلى لشبونة. وقُبيل وصولهم تغرق السفينة، ويشهدون زلزال لشبونة الشهير. وعند وصولهم إلى الشاطئ الذي دمّره الزلزال، تقوم محكمة التفتيش بتوقيفهم. ويُشنَق پانغلوس، ويُضرب كنديد مائة سوط، وقبل إحراقه تُنقذه كويغوند، التي يصادف أن تكون في لشبونة أيضاً. ويسافر معها إلى بوينوس أيرس، ولكنهما لم يتمكّنا من ذلك إلا بعد ارتكابهما جريمتي قتل، فقد قتلا يهودياً ورئيس محكمة التفتيش، بعد أن حاول كل منهما أخذ كويغوند منه.

وعندما يصل إلى بوينوس أيرس يعلم أن محكمة التفتيش تتعقّبه تعقّباً حثيثاً وعندئذ يترك كويغوند ويلوذ باليسوعيين في الپاراغواي، الذين يشنّون حرباً في إسبانيا والبرتغال. ويطعن كاهناً برتبة عقيد، ولم يكن القتيل غير شقيق كويغوند. ويهرب إلى بلد الأوريليين آكلي لحوم البشر. ويمضي بعض الوقت في مملكة إلدورادو المثالية، ولا يغادرها إلا بعد أن يكون قد فاز بكنوز طائلة.

وكنديد في ترحال دائم؛ ونجده مرة ثانية

في فرنسا، حيث يتهدَّد بالأَسْر؛ وفي بريطانيا، حيث يشهد إعدام الأميرال جون بينغ ظلماً بإطلاق النار عليه لإرضاء العوام؛ ثم في البندقية، في حالة حرة، حيث يرى ملوكاً كثيرين مخلوعين عن العرش قد جاؤوا معاً من أجل عيد الكرنڤال. وأخيراً، فإن تطواف كنديد يأخذه إلى القسطنطينية؛ وهنا يكتشف لدهشته الكبيرة كويغوند (التي شاخت بصورة منفِّرة وصارت مرعبة في دمامتها)، وپانغلوس (الذي انزلقت عنقه من حبل المشنقة ولم يمت)، وشقيق كويغوند (الذي لم تكن طعنة كنديد له قاتلة). وهكذا فإن الأصدقاء الذين تاهوا طويلاً، قد استقروا في أحد المزارع ولا يزال پانغلوس متفائلاً عريقاً؛ ولكن بعد أن حاول المعلّم القديم أن يبرهن عقلياً أن كل الأحداث مرتبطة بعالمه الذي هو أفضل العوالم الممكنة، يحسم كنديد المسألة بالكلمات التي نصحه بها تركيان تعرّف إليهما في القسطنطينية: " كلام يسهل قوله، ولكن علينا أن نزرع حديقتنا."[6]

كان ڤولتير متحرراً من الوهم، يؤمن بالعمل النشيط، والعمل القاسي، ولكنه لم يكن يعرف اليأس، والكلال الذهني، والسوداوية؛ فهذه الأمور بالنسبة إليه ردود أفعال رومانسية لا تعرف طريقها إلى قلبه. وكانت العطالة منافية للعقل عنده. وعندما قدّم " كنديدَ " لجمهور القراء كان في الخامسة والستين من العمر؛ ومنذ ذلك الحين حتى وفاته سنة **1778**، هناك تسع عشرة سنة قضاها ڤولتير وهو يجدّ بحماسة الشباب ومن دون حساب المصلحة الشخصية في العمل والصراع ضد الجهل والاستبداد، مكافحاً، وبانياً، وباذراً، ومدافعاً عن المظلومين والمهضومة حقوقهم.

وقد مرّ حين من الزمان كان ڤولتير فيه ميالاً إلى التفاؤل الفلسفي، ولكنه تحرر من الوهم بعد قراءاته الكثيرة، ولاسيما حين تحضيره لدراسته الاستقصائية " مقال في العادات "، وبعد تجاربه الكثيرة التي وفّرت له أمثلة كثيرة على استبداد الإنسان وتعصّبه وجهله. وحين تقزّز من حماقة البشر وقسوتهم، كانت لديه غاية واضحة: هي أن يسخر من انحرافات الإنسان ويضع فوقها أكداساً من التهكّم.

كان لدى ڤولتير إيمان راسخ بالتقدم، وكان المتفائلون من خصومه هم الذين كانوا يودّون أن يبقى الناس في الوضع المفجع، وملاذهم الوحيد هو الادّعاء بأن "كل شيء يسير نحو الأفضل ".

وقد حاولت الأنظمة الاستبدادية في كل التاريخ أن تجعل الناس پانغلوسيين، متفائلين باستمرار، مطمئنين إلى أنه " لا يصِحّ إلا الصحيح"، مستنجدين بأشدّ الأمور قداسة في بعض الأحيان، وبالافتئات على العلم والقول

بالحتمية أحياناً أخرى. وفي البلاد التي تسودها القمعية تصبح الإشارة إلى أي خطأ يحدث تشاؤماً مرفوضاً؛ فالمطلوب هو انعدام التفكير النقدي، ودقّةِ الملاحظة، والإحساس بالمشكلات ومحاولة حلّها. وباسم التفاؤل يجب أن يسود عدم الاكتراث، فالأمور تسير نحو الأفضل آلياً، ولا تتطلّب أي اهتمام جدّي من الناس، ولا أي عمل شاق. وعندما يتحدث أي شخص عن أخطار أو مشكلات حقيقية، يهاجَم بأنه غير متفائل، وبأنه لم يلحَظ " الأمور الباهرة " التي حدثت، وأنه كما حدثت تلك الأمور سوف تُحلّ كل المشكلات. فيريد هؤلاء المتفائلون أن يرى الناس أن المشكلة ليست في الواقع، وإنما هي في الذات، وإذا كانت الذات متفائلة انحلّت المشكلة.

وعندما ينجح الطبع الاجتماعي في تكوين الطبع التلقّفي المتفائل عند الفرد، يسهل تفاؤل هذا الفرد بأي شيء: فقد كان يتفاءل بالنظام التسلّطي، وها هو يتفاءل بالاحتلال، أو يتفاءل بالنظام الديمقراطي القادم من المجهول، أو يتفاءل بعودة التاريخ الذي مضى. وهو لا يستفيد شيئاً من تجارب الأجيال التي سبقته من المتفائلين البـانغلوسيين، وخصوصاً أولئك الذين كانوا يستبشرون أنهم بمجرد معاداتهم للأتراك، وانفصالهم عن الدولة العثمانية، ولو بمعونة الشيطان، سيحققون آلياً كل أمنياتهم في دولة واحدة قوية ومزدهرة تعيد غابر أمجادهم، فإذا هم لا يحصدون إلا التشرذم والتخلّف وسيطرة الدول الغربية على بلدانهم ومقدّراتهم.

إن التفاؤل الساذج يصبح في هذه الحالة " الخلل المحتذى به اجتماعياً "، فما دام المرء يشارك الكثيرين فيه، فهو سليم ومطمئن، ولا يشكو من المنبوذية أو القلق. ويصف فروم ذوي التوجّه التلقّفي في كتابه " المجتمع السوي " بقوله على لسانهم: " والعالم موضوع كبير لاشتهائنا، فهو تفاحة كبيرة، وقارورة كبيرة، وثدي كبير؛ ونحن الأشخاص الراضون، والمتوقّعون الأبديون، ونحن المستبشرون – ونحن الخائبون الأبديون . وكيف يمكن أن نمنع الخيبة إذا كانت ولادتنا قد توقّفت عند صدر الأم، وإذا كنا لم ننفطم، وظللنا أطفالاً صغاراً أفرط نموّهم، ولم نبارح التوجّه التلقّفي."[7]

ومن عبارات التفاؤل الساذج التي تروج في هذه الأيام تلك العبارة التي تقول إن الديمقراطية تحمل في آلياتها إصلاح الأوضاع وهي آلياً تسير بالمجتمع نحو الأفضل. أية دعوة إلى عدم الاكتراث أبلغ من ذلك؟ فليست الديمقراطية تتطلّب أقصى الجهود، وحساب كل الاحتمالات، والاستعداد لها، وإنما هي حتمية من الحتميات، تقضي آلياً بتحسّن الأحوال، وتسير نحو الأفضل

باطّراد! هل هناك حماقة أكبر من ذلك؟ وقد تحدّث الفيلسوف پاول تيليش عن إمكانية انحطاط الديمقراطية إلى الاغتباط بالنفس، وأن تبتلعها الكلبية، وعدم المبالاة، وعطالة العدمية. وكانت رسالة تيليش في كتابه " شجاعة أن نكون " هي الحاجة إلى الإرادة القوية للعيش على الرغم من الظلام الكامن في أعماق الوجود الإنساني. ومن المعروف تاريخياً أن الديمقراطية قد انحطّت في بعض الأحيان إلى حكم الغوغاء **mob rule**، والمثال المشهور هو الديمقراطية الأثينية في القرن الخامس قبل الميلاد. ولا ننسى أن هتلر وموسوليني قد صعدا إلى الحكم نتيجة الانتخابات الديمقراطية، والكوارث التي سبّباها أشهر من أن يعاد ذكرها. وقد ارتكبت الولايات المتحدة أكبر الجرائم الحربية الحديثة وهي " دولة ديمقراطية ". إنه لا شيء أكثر إضراراً بالديمقراطية من التفاؤل الساذج بأن كل شيء يسير نحو الأفضل آلياً في الديمقراطية، وأنه لا ضرورة لأشد الاهتمام وأقصى الجهود من أجل التقدم. وإذا كانت الديمقراطية في نظر بعضهم هي مسألة الانتخابات حصراً، فقديماً أشار أرسطو في كتابه " علم السياسة " إلى أنه " كان بين البرابرة ملوك منتخَبون يمارسون سلطة استبدادية؛ وكان الحكام الطغاة يُنتخَبون قديماً في اليونان التي تدعى هِلاّس ويُطلَق عليهم الأيسيمنتيين **Aesymmetes** أي الدكتاتوريين."[8]

وفي ثقافة تكون " الـپـانغلوسية " مألوفة فيها ليس من غير المعهود أن يبلغ استخدام مفهومي التفاؤل والتشاؤم أقصى حدود الاغتراب. فإذا عبّر أحدهم عن تجربة فرح يعيشها، فليس من المستغرب أن يهبّ پانغلوسي لوصفه بالمتفائل! متفائل بماذا؟ وإذا عانى امرؤ من سوء معاملة لقيها، فالنعت الجاهز هو أنه متشائم! وليس ما هو أكثر إيلاماً من الدعوة إلى عدم المبالاة، وعدم الاهتمام – خصوصاً ممن يعتبرون أنفسهم من أصحاب الفكر – عندما يتعرّض بلدنا، أو أي بلد عربي، لخطر الاحتلال والتقسيم، ويثار هذا الموضوع، فإنك لن تعدم وجود پانغلوسي يُطمئِن الناس ويدعوهم إلى عدم القلق، وإلى الركون إلى التفاؤل. إن من دأبه أن يقول: " إن هذه البلاد قد احتلّها عبر تاريخها الطويل فاتحون كثيرون من رومان وصليبيين وسلاجقة ومغول وأتراك وإنجليز وفرنسيين وسواهم، ثم رحلوا، على الرغم من أن احتلال بعضهم قد دام قروناً. وليأتِ الآن من يشاء، فلابد من أن يرحل." أية سعادة يبشّرنا بها هؤلاء الـپـانغلوسيون: أن نكون على مرّ العصور مستباحين لمحتل يدخل ومحتل يخرج، ليأتي محتل آخر، وهكذا، وأن تُنهب ثرواتنا، وتقسّم بلادنا، وتستباح حرماتنا،

ويُقضى على آمالنا في الوحدة والتقدم، ونعاني من شتى أنواع التخلّف، وحتى في فترات الاستقلال يحاربنا "الاستعمار الجديد"، ثم يخلع ثوبه الجديد ليرتدي القديم فيدمرّ منشآتنا، ويقضي على علمائنا، ويذهب بآثارنا، ويقتل مئات الآلاف منا، ويشرد الملايين؟ أي داع للخوف والقلق، مادمنا متفائلين أن المحتلّ لن يبقى هو نفسه بل سيأتي محتل آخر!

وعندما تسود في الناس ثقافة پانغلوسية، يكون من الصعب عدم إخضاع كل البشر لمقولتي " التفاؤل " والتشاؤم "، ولو اقتضى الأمر تمديد المرء على سرير "پروكْرَستيزي " ، فتُبتَر بعض أعضائه ويُمطّ حتى يناسب السرير. وإذا كانت أسئلته وأجوبته تختلف عن نموذج ثقافي سائد، فهو متشائم، وإذا كانت تتفق معه فهو متفائل. وهكذا كان النظر إلى شاعر من أهم الشعراء العرب المحدّثين، وهو إيليا أبو ماضي. فرآه أحدهم " أبا التشاؤم " لأنه متسائل، ويطرح أسئلة جوهرية، ويتقبّل عدم يقينه حيالها كما في قصيدته الطويلة " الطلاسم ". إن هذا القارئ لشعره لم يرَ أن الإنسان الحر المنفتح هو بالضرورة متسائل، ولديه الكثير من الأسئلة التي تحيّره في الوجود والحياة، و " التحيّر هو بداية الحكمة " وأن من صفات المبدع، كما يقول فروم، " تحمّل عدم اليقين حيال أهم الأسئلة التي تجابهنا بها الحياة "، ومع ذلك يكون لديه إيمان بفكره وشعوره. فإيمان الشاعر أبي ماضي بالحياة والإنسان وبفكره وشعوره يجب أن يُحذَف، وفقاً لهذه القراءة، وأن يُعَدّ "غلالة من ديباج" ، وأن يُعدّ ما ينطوي عليه هذا الغلاف هو نقيض ذلك. وكأننا لم نسمع بعدُ أن " القدرة على تحمل الغموض "، أي القدرة على عدم الحسم في بعض المسائل واستمرار الحيرة حولها " مَلَكة إبداعية " تُعدّ من أهم المعايير التي تقاس بها مقدرة الإنسان على الإبداع. فليس القادر على التحيّر، والتساؤل، وتحمّل الغموض متشائماً ولا يائساً. وإذا كانت حدوس الشاعر أبي ماضي قد أوصلته إلى إجابات جعلته واحداً من موجودات الكون الذي يحبه، فقد أخرجته من أفكار التعاظم الطفلية، وجعلته يقبل المفارقة التي فحواها أن كل فرد منا على الرغم من اقتناعه بقوته الحقيقية، فهو في الوقت ذاته ليس أهم بكثير من البعوضة والعشبة وقطرة الماء وذرة التراب. إنها الشمولية الكونية الرائعة التي تسري في شعر أبي ماضي، ومع ذلك لا تحرمه من الشعور بفرديته وقدراته. وهيهات أن نفهم أبي ماضي بعقلية إما وإما؛ إنه الاثنان معاً: الإنسان الفردي الفذّ، والجزء الكوني الذي لا يتعالى على بقية الأجزاء. وليس أبو ماضي ذلك الشاعر الذي يمكن نعته بالمتشائم ولا المتفائل، فلم يكن مسدود الأفق ولا ساذجاً.

وإذا كان أحدهم قد بتره ومطّه ليخرج منه بصورة المتشائم، فهناك من فعل الأمر ذاته ليصوّره شاعراً متفائلاً. ولكن أبا ماضي شاعر حر منفتح الذهن وإنساني كوني يعلو على حالتي التفاؤل والتشاؤم، ولا يمكن أن يُقرأ قراءة مقبولة ليوضع في أحد هذين القالبين.

وفي كتاب " تشريح التدميرية البشرية " يوصف المتفائلون بأنهم "المعتقدون بالعقيدة الجازمة المسلّم بها حول السير المستمر لـ '' التقدّم ''. وهم متعوّدون أن يماثلوا الإنجاز الإنساني مع الإنجاز التقني، والحرية الإنسانية بالتحرر من القسر وحرية المستهلك في الاختيار بين السلع المزعوم أنها مختلفة." وهم " على درجة كبيرة من الاغتراب بحيث حتى تهديد مستقبل أحفادهم لا يؤثر فيهم تأثيراً صميمياً." و'' المتشائمون '' لا يختلفون في الحقيقة عن المتفائلين... ولا يشعرون باليأس؛ ولو شعروا به، لما عاشوا، أو لما استطاعوا أن يعيشوا برضى كما يعيشون. وبينما يؤدي تشاؤمهم وإلى حد كبير دور حماية المتشائمين من أية مطالبة داخلية بالقيام بأي شيء، بطرح فكرة أنه '' لا شيء يمكن القيام به ''، فإن المتفائلين يدافعون عن أنفسهم في وجه المطالبة الداخلية ذاتها بإقناع أنفسهم بأن كل شيء يسير في الاتجاه الصحيح في كل مكان، ولذلك لا حاجة إلى القيام بشيء."[9]

فما هو الموقف الصحيح إذن؟ هل يكمن في حل وسط، يجمع بين الموقفين كما يدل على ذلك مصطلح " المتشائل " الذي نحته الكاتب إميل حبيبي؟ وبما أنه لا يمكن للشخص ذاته أن يكون متفائلاً ومتشائماً حيال الموضوع ذاته وفي الوقت ذاته، فمن الطبيعي أن يكون التشاؤل هو التناوب بين الموقفين، والتقلّب بين التفاؤل والتشاؤم حسب دلالات الحدث وما يحمله من توقعات. فهو إذن ليس تفاؤلاً ولا تشاؤماً بالمعنى المعروف، وإنما هو قراءة للواقع وما يمكن أن يُسفر عنه من خير أو شر. فإذا قال مدرّس إنه متفائل بنجاح طالب من طلابه لأنه مواظب على دروسه، ومُجِدّ في دراسته، ويبدي درجة عالية من التفهّم والتذكّر والمحاكمة الجيدة واستيعاب المعلومات وحسن استخدامها، فإنه في الواقع لا يعبّر إلا عن توقّع قوي لا علاقة له بالأحكام القَبْلية، والدوغمائية، والسذاجة. ومع ذلك يظلّ توقّعه ممكناً وليس حتمياً، ولو كان ممكناً جداً، لأنه إذا لم يحدث حادث استثنائي فكل المؤشّرات تدل على نجاح هذا الطالب. وعلى العكس من ذلك قد يكون متشائماً بالنسبة إلى طالب آخر. والتشاؤل في قراءة ثانية يمكن أن يُعدّ تفاؤلاً ينطوي على الكثير من الحذر واستشعار الأخطار وتوقّعها، أو تشاؤماً لا يزال فيه الأمل حياً.

وفي هذه الحالة هناك انزياح عن المعنى الأصلي للتفاؤل والتشاؤم، والتعبير بهما عما ينطوي عليه الإنسان من الأمل واليأس الطبيعيين حسب دلالات الأحداث.

وقد تناول المفكر الإيطالي الماركسي أنطونيو غرامشي **Antonio Gramsci** **(1891-1937)** المسألة بوضوح أشدّ حين دعا رفاقه إلى التحدي المزدوج وهو " تشاؤم الفكر وتفاؤل الإرادة "،[10] وهذا هو الموقف الذي تبنّاه إدوارد سعيد وجعله شعاراً له.

والذين يتّخذون موقف " تفاؤل الإرادة وتشاؤم الفكر " يمكن أن يقال إنهم الذين يمتلكون الإيمان والشجاعة والتصميم على العمل، وعلى الرغم من أنهم لا يحوّلون أنظارهم عن لجج الظلام في الواقع لا يتوانون عن السير إلى الأمام، وهم بعيدون كل البعد عن النوع الاغترابي الساذج من التفاؤل الذي ينشغل فيه الناس بحالتهم الراهنة وإشباع رغباتهم من دون حتى معرفة الواقع وما يشتمل عليه من مساوئ وأخطار. وموقف غرامشي وإدوارد سعيد والكثيرين من أمثالهما هو على النقيض تماماً من موقف البـانغلوسيين الذين هم متفائلون فكرياً، يحاولون أن يقنعوا أنفسهم والآخرين بأن كل شيء يسير نحو الأفضل؛ أما في الإرادة فهم سلبيون، بل إنهم منعدمو الإرادة. فالإرادة هي " النظير النفسي للعمل المسؤول الهادف "، وليست الكسلَ والتراخي والاستراحة والاستسلام لفكرة أنه " في النهاية لا يَصِحّ إلا الصحيح "، وأن " كل شيء يسير نحو الأفضل في أفضل العوالم الممكنة ". وموقف البـانغلوسيين لا ينجح في تحسين الواقع أو تغييره، ولكنه قد ينجح في خداع الناس وتبرير الحالة الراهنة، ولاسيما عند من يُؤثِرون السهولة والراحة والاستقالة من الفعالية الاجتماعية. وعلى العكس من ذلك، فإن موقف غرامشي هو موقف الإرادة الحرة والإيمان والعمل،وإذا عبّرنا عنه بأسلوب ڤولتيري قلنا إنه موقف لا يعتمد على الكلام السهل بل على زراعة الحديقة. وقد كان ڤولتير نفسه مثالاً بارزاً على قوة الإرادة والشجاعة والإيمان الذي لا يتزعزع بالتقدم، وفي الوقت ذاته على إدراك ما في الواقع من أخطار وأهوال. وهو موقف قريب من موقف المحلّل النفسي النمساوي ڤكتور إ. فرانكل **Viktor E. Frankl**، الذي على الرغم من كل الأهوال والظروف الرهيبة التي عاشها قال عبارته الشهيرة: " دعونا نواصل قولنا نعم للحياة ".

وفي هذا الموقف لا يكون العالم الأفضل حتمياً، بل ممكناً من الممكنات. وكما يقول نورمان كَزنز **Norman Cousins** في كتابه " خيارات إنسانية " **Human Options**، فإن " نقطة الانطلاق إلى عالم

أفضل هي الإيمان بأنه ممكن ". وعندما نقول بالإيمان الممكن لا نكون بحاجة إلى الاستخدام المجازي للتفاؤل بالمعنى الإيجابي. فالإيمان لا يتجاهل المشكلات الحقيقية، ولا يستهين بالصعاب، ولا يكون في الخارج أبداً مثل التفاؤل. والإيمان، خلافاً للتفاؤل، لا يكون إيماناً إذا لم يترجَم إلى عمل حثيث لبلوغ الغاية المنشودة، " وهو يقتضي الواقعية، والانتظام، والجَلَد، والتغلّب على الانغماس الذاتي. " وبكلمات أخرى، فإن إيمان المرء هو أعماله. وينطوي استخدام التفاؤل بمعنى الإيمان على تناقض واضح؛ فالإيمان ليس موقفاً سلبياً ينتظر النجاح الحتمي، ولا يركّز على الجوانب المشرقة من الحياة، ولا يعفي صاحبه من المسؤولية توقعاً لانتصار الخير على الشر وحلول السعادة في مآل الأمر، بل هو حيوية داخلية. إن بين الموقفين اختلافاً سيكولوجياً دقيقاً، وكما يوضح التحليل النفسي عند فروم فإن " التفاؤل هو الشكل الاغترابي من الإيمان، والتشاؤم هو الشكل الاغترابي من اليأس. وإذا استجاب المرء بصدق للإنسان ومستقبله، أي باهتمام ومسؤولية، فإنه لا يمكن أن يستجيب إلا بإيمان أو يأس. "[11]

وقد كان في صميم الأسباب لانهيار البلدان الاشتراكية في أوربا الشرقية ذلك التفاؤل بحتمية انتصار الاشتراكية. فكان الاشتراكيون هنالك لا ينظرون إلى المشكلات الخطيرة والحقيقيّة التي تكتنف مجتمعاتهم، ولا يقومون بأي عمل جدّي ودؤوب لحلها، متوقّعين أن يحلّها " القدر "، الذي هو حسب تعبيرهم " حركة التاريخ "، حتى قضت عليهم تلك المشكلات. لم يكونوا يعترفون بأي خلل حقيقي، ولا يهتمون بمعاناة الشعوب من الدكتاتورية والقهر، بل ظلوا متفائلين بالحتميّة، فانهار كل ما بنوه – بإيجابياته وسلبيّاته.

وما يعنيه امتلاك الإيمان، حسب فروم، هو " الجرأة على التفكير فيما لا يُفكَّر فيه، والعمل مع ذلك ضمن حدود الممكن واقعياً؛ إنه الأمل القائم على المفارقة في توقّع المخلّص كل يوم، وعدم وهن العزيمة مع ذلك حين لا يجيء في الساعة المحدَّدة. وليس هذا الأمل سلبياً ولا وئيداً؛ بل على العكس، هو البحث اللجوج والدؤوب عن كل إمكانية للعمل ضمن مجال الممكنات الحقيقية".[12]

الهوامش:

1. " The Penguin Dictionary of Philosphy ", edited by Thomas Mautner, London: Penguin Books, 2000.
2. Ibid.
3. E. Fromm, " The sane Society " London: Routledge, 1991, p.196.
4. Cf. Immanuel Kant, " Religion Within the Limits of Reason Alone," transl. T. M. Green and H.H. Hudson), New York: Harper & Row, 1960.
5. "Oxford Dictionary of Philosophy" , by Simon Blackburn, New York: Oxford University Press.
6. Voltaire, " Candide " (transl. D Wootton) Indianpolis In: Hackett, 2000.
7. E. Fromm, op.cit., p.166.
8. Aristotle, " Politics ", New York: Washington Square Press, Inc., Book 4, p.329.
9. E. Fromm, " The Anatomy of Human Destructiveness", London: Pimalco, 1997, p.578.
10. Antonio Gramsci " Letters from Prison, " New York: Columbia University Press, 1994, cols. 1 and 2.
11,12. E. Fromm, op.cit; pp 577 and 579.

55

محمود درويش
التجربة الشعرية

المغايرة والنقد الغائب

محمود السرساوي

من "لماذا تركت الحصان وحيداً" إلى "كزهر اللوز أو أبعد"

يذهب النقد الشعري الراهن في غالبيته إلى ثنائية قلّما انحازٍ عنها . المديح الجاهل والهجاء الأعمى . محيلاً بذلك الرؤية والرؤيا إلى سياق ثقافي مسيطر في الذهنية العربية القائمة، بنته لغة خطاب إنشائي يبدأ من الآخر وينتهي إليه.

إذ لا تجد الذات حضورها إلا من خلال خارجها، لا من داخلها، متوضعة في شوائب الواقع وحسّيته، لا في مضمره أو تشكّله المتخيل الجديد..

ولذلك تُعيد ما قيل عنه، لا ما يعتمل فيه، فيبقى الكلام في حدود المتصور المنجز، والمنقال، اكثر من الممكن فيه.. ويغدو الناقد وسيطاً بين الشاعر والقارئ، مفسراً النصوص بقوالب جاهزة ومعطاة سلفاً، تصلح لكل النصوص، ولا تصلح لشيء بآن. وتأتي أغلب القراءات النقدية التي تناولت تجربة الشاعر محمود درويش في هذا السياق، لتؤكد دوماً على بلاغة نقدية جاهزة (الانتماء للأرض والإنسان والدفاع عن القضية الوطنية، والغنائية العالية المدهشة والصور الحاذقة، والموسيقا العذبة و.. الخ. أو العكس تماماً كما يسعى البعض إلى مطاردة مواقف الشاعر السياسية والتباساتها، ليسقطها على النصوص مشككاً، ليس في جمالية النصوص الشعرية وحسب، بل وفي وطنيته أيضاً، وفي الحالتين تمارس هذه الكتابة بؤساً نقدياً مطبقاً، يجد مرجعيته في عقل الغائي يتماهى مع تصورات ذاته، ولا يبصرها إلا من خلال ذوبانه في الآخر أو رجمه بكلِّ عداوة ممكنة، ناسياً أو متناسياً مساحة الاتفاق والاختلاف في القراءة، ونسبيتها الموضوعية.

لأن إعادة تشكيل النص نقدياً يستدعي القدرة على التقاط الغث من السمين فيه . إن صح القول . وإظهار ثقافته، وتبيان مستوياتها، وإدراك بنائيته الجمالية، دونما إدعاء بالقول الفصل إذ غالباً ما نطيع الشعر أكثر مما نستطيعه مادام هو "الكشف عن عالم لا يكف عن الكشف" بتعبير "رينيه شار" نظراً لدينامية لغته، وسعة آفاقها، وتغير تناولاتها بتغير المعطيات حولها، فيقول الشعر تجلياته المتواصلة في صيرورتها الممكنة دون حدود قصوى ونهائية، وبالتالي لا يمكن القطع في الرأي النقدي، ومعياريته.

فلا تأخذنا غواية الامتلاك وتدفعنا إلى "أصول" في المحاكمة النقدية وممارسة استبداد على رؤية ومعالجة النص الجمالية للمعطيات، فأدوات الشاعر، وطريقة تعامله مع الموجودات حوله، ورؤيته "للحفر" في الكلام هي "مربط الفرس" ولها الأولوية في النقد الشعري كما أعتقد. ولا نجد غضاضة في الاعتراف بأن بعض التجارب الشعرية تملي على النقد غوايتها وتدفعها لقراءة مغايرة، بل وتدفعنا بقوة إلى المساءلة من داخلها، وهذا النقد لا يستحضر من الغائب أو المسبق المعلّب ضمن منهج قائم ومطمئن بل تفرضه بصيرة الشعر والناقد معاً، في التناغم والتواتر والاختلاف في داخل فضاء النص الشعري النقدي، فالنقد هنا يتوغل في نسيج البناء ليقول كيفيته كوجود ووجوب، والاختيار النقدي لتجربة دون أخرى لا يعني بالطبع اختصار الحدائق بوردة واحدة مهما حملت من رائحة مشتهاة، إنما هو السعي

لوصول مجرى نهر كبير لا التحديق في ضفة من ضفتيه.

خصوصية التجربة الشعرية:

وتكتسب تجربة محمود درويش خصوصيتها على هذا الصعيد، بعيداً عن نجومية الشاعر وسطوته في المشهد الشعري العربي بعامة والفلسطيني منه بخاصة. فقد كثرت الدراسات التي تواكب مسيرته بين توثيق وتصنيف ومتابعة، ويلاحظ في أغلب ما كتب وقيل التركيز على تفسير النصوص وإحالتها إلى مصادرها الثقافية وسياقات مرجعيتها المعرفية، وتوظيفها، وإشكالية الآخر فيها، وتماهيها مع القضية الوطنية و.. الخ.

ولا أظن أن شعرية محمود تتأتى من خلال موضوعاتها على أهميتها، ولا من خلال ترسيم العلاقة مع الآخر، وانعكاساتها في شعره، بل أجد من الأهمية بمكان النظر العميق إلى تطور التجربة من حيث تشكيلها الشعري، وعدم الاكتفاء بالتوصيف والتصنيف للنواظم العامة الخارجية.

بل الدخول في مستويات الكيفية التي يشكل فيها الشاعر قصيدته، وهي التي تحدد خصوصية الشاعر وتميزه . إن وجد . وهي وظيفة النقد الحقيقي التي لا تضيء التجربة وحسب، بل وتساهم مساهمة كبرى في تطورها . إن استطاعت ذلك وهذا ما يفتقده شعر محمود درويش، والشعر العربي عموماً.

فنحن أمام كتابة شعرية لعبت دوراً رئيسياً ومفارقاً في جماليته للسائد في الشعر الفلسطيني، واحتشاده العارم بمفردات الموضوعة، السياسية لا الرؤية السياسية، فالمباشرة و"التعبوية" و"الإعلامية" و"التبشيرية" وهذه بعض سمات ذلك النمط المأسور بتناولاته، والمختزل عالمه ضمن حدود منظور إيديولوجي معطى مسبقاً، يُعيدُ اجترار مقولات البيان السياسي، وفق ثنائية أحياها التكرار (الفلسطيني البطل والفلسطيني الضحية) غافلاً أو متغافلاً عن قارته الداخلية، ومكنوناتها الإنسانية العميقة، قافزاً عن كلّ المتغيرات التي حدثت وطالت أبجديات تحديداته الأولى، ومفردات واقعها... بدءاً من العلاقة مع مفهوم الوطن وليس انتهاءً بالنظر للفلسطيني ككائن بشري غير مجرد، يضعف ويحب ويضجر ويقرف و.. إلخ.

وإذا كانت مثل هذه السمات لها ما يبررها في انطلاقة العمل الفلسطيني المقاوم لإيصال صوت فلسطين إلى العالم، إلا أن استمرارها وإلى وقت غير قصير في المشهد الشعري الفلسطيني قد قلل كثيراً من جمالية هذا الشعر، وأهميته في خارطة الشعر العربي وإضافاته.

الصوت والصمت في شعر محمود درويش

لم تواجه القصيدة العربية الحديثة كما أرى نقداً حقيقياً، ولا تشكّل الندرة من الدراسات الجادة التي كتبت هنا وهناك مرجعية كافية، وافية، لقراءة هذه القصيدة ومحكمتها بشكلٍ موضوعي. إذ اقتصرت تلك التناولات النقدية على تبسيط النصوص، ومطاردة معانيها، ضمن تقسيمات "مدرسية" تقوم على "ثنائيات شعرية"، تحيلنا إلى قراءة بائسة في فهم الشعر ونقده، مبنية على نزوعات شكلانية في النظر إلى الفعالية الشعرية ضمن حدود ملامساتها الخارجية، ووظيفتها الاستعمالية. إذ يستغرقها البيان البلاغي القديم، والقائم على النظر إلى الشعر كوصفٍ في الكلام لا التأسيس فيه، وبالتالي يصبح القول الشعري في تضاعيف هذه النزوعات وقفاً على ثنائية الشكل والمضمون، حيث يعثر الشكل على قيمته من خلال ضبط أوزان الخليل و"تفعيلاته"، وزخرفة اللغة، وجزالة ألفاظها، ومتانة تراكيبها، ورصانة أسلوبها وعاطفة شاعرها، ويتعرف المضمون صورته في تصديه "بانفعالات جياشة وفوارة" للقضايا الشمولية، فيتعكز التشكيل الشعري على تحديداته المسبقة هنا بدلاً من الحالة، وعلى المألوف والمعطى والنمط بدلاً من المبتكر والمدهش والمتفرد، فتغدو اللغة الشعرية بمجرد وسيلة للإفصاح عن مشاغلات الحواس الخارجية، تقول أكثر مما تكشف، وتنظم أكثر مما تعبر، يلوكها غبار العموميات ويستغرقها الركض خلف الإيقاع الخارجي دون أن تتجاوزه، فتهيمن الذاكرة على حاسة التخييل، والفكرة المسبقة على الحالة الشعرية، وتبنى الصور الشعرية بعين العقل، وتخفت الإضاءات الداخلية للغة، ويعلو الصوت الخارجي على صمت الداخل وتأملاته، فلا يذهب النقد إلى جوهر البناء الشعري ونواظمه الجمالية، بل يكتفي بما هو منجز ليتناسب مع حدود معرفته للشعر ونقده.

لذلك حاولنا في دراستنا لشعر محمود درويش عبر نماذج محددة أن نسهم أو نحاول الإسهام في بعث حالة نقدية مغايرة لوصفات المدح والقدح التي نطالعها هذه الأيام.. ففي سياق النظر إلى الفعالية الشعرية كحالة مثلى من حالات القبض على التجربة الشاملة، بما يعنيه ذلك من أسئلة والتباسات عديدة حول طبيعة اللحظة الشعرية، وقدرتها على تمثّل حركة الموجودات حولها دونما اهتزاز في حركة الجدل بين الداخل والخارج في النص الشعري، أو خضوع لهشاشة المعطيات الخارجية، وخدشها الذهني والوصفي لروح الشعر وانبثاقاته الداخلية الحارة.

تأتي تجربة محمود درويش في هذا المنحى محاولة توطيد نسقها الشعري الطامح في الانفلات من ربقة التصورات المنجزة للغة الشعرية، وبيانها البلاغي القديم القائم على وصفية الكلام لا التأسيس فيه.

فإن كان علو الصوت الخارجي يقود إلى مشاغلات الحواس، وانكشافها الأولي خارج الدفقة الشعرية بما يعنيه ذلك من تصاعد وتيرة التمثل الوصفي للغة، والدخول في مطبات الاحتشاد، والسرد، وكثرة الشروحات في القول الشعري، فإن الصمت في سيلانه يصبو إلى المستتر والكياني، ليقول أسئلته الجمالية الأخرى في بحثٍ لا متناه عن مشغولات الداخل، عن المكتوم من دلالته لا المكشوف منها، وعن المميز والمتفرد لا المتشابه والمألوف.

في الصوت يتنافى النص الشعري عمودياً باتجاه تحديدات الكلام المسبقة، وفي الصمت تندفع الانبثاقات التأملية نحو السحري واندفاعاته، فالصوت ينقل وينظم ويقول، والصمت يُؤسس ويشكّل ويكشف.

محولاً الشعرية إلى إبصار للذات وانكشاف وعيها في مرآة العالم.. وكي لا نغوص ونكرر في التحديدات النظرية أكثر، سنتناول في دراستنا هذه إصدارات الشاعر من عام 1990 . حتى العام 2005م وهي حسب ترتيب صدورها، باستثناء العملين ما قبل الأخير، وهما: حالة حصار ولا تعتذر عما فعلت" "لماذا تركت الحصان وحيداً" 1995، و"سرير الغريبة" 1998، و"جدارية العام 2000م، و"كزهر اللوز أو أبعد" 2005.

ففي "لماذا تركت الحصان وحيداً" يتابع محمود درويش سعيه إلى خلق نصية شعرية مغايرة في جمالياتها، لكن هذا السعي لا يكتمل أمام سعة التجربة المنجزة، وتفتحاتها في الذاكرة المؤسسة، خاصة وأن البنائية الشعرية هنا تقوم على حدود المفهوم الخارج، أكثر من الحالة/ الداخل...

فإذا كانت التسمية "لماذا تركتَ الحصانَ وحيداً" تطرحُ سؤالاً مصيرياً، فإنها في الوقت نفسه تشير إلى تشكيل شعري يلعب الرمز دوراً أساسياً في بنيته، ففي "أرى شبحي قادماً من بعيد" النص الشعري الأول في المجموعة نقرأ: "أطلُّ كشرفة بيت على ما أريدْ

أطلُّ على أصدقائي وهم يحملون من يد المساء: نبيذاً وخبزاً

وبعض الروايات والأسطوانات.."/.

وكما نرى يستغرق الاتكاء على المعطى في التجربة السابقة اجتهاد الشاعر في هذا النص، مما يثير سؤالاً حقيقياً عن علاقة القول الشعري المسبق وذهنية إرساله بالنسيج الداخلي للتشكيل الشعري، إذ يتم البناء

الصوري هنا بعين العقل مما يحيلنا إلى فكرة المشاهدة بدلاً من الدلالة، وإلى التبسيط بدلاً من الإيحاء، فتبرز آلية الكتابة بوجهها المسبق على الحالة الشعرية، وتخفت الإضاءات الداخلية للغة، ويتماهى التشكيل الشعري مع لبوساته الخارجية دون أن يتخطى تحديداتها المجردة. وبهذا يضطر الشاعر إلى إعادة لازمة النص الشعري: "أطلُّ على.. " أكثر من عشرين مرة كي يجمع نثارات رؤيته، ويشذّب مباعداتها:

"... أطلُّ كشرفة بيت على ما أريد

أطلُّ على شجر يحرس الليل من نفسهِ

ويحرس نوم الذين يحبونني ميتاً

أطلُّ على الريح تبحث عن وطن الريح في نفسها

اطلُّ على امرأة تتشمس في نفسها..."

والتخيل هنا كما نلاحظ يلامس ولا يمسك بالمتناول أو لنقل لا يتجاوز انكشافه الأولي، لأنَّ التمرس في الكتابة الشعرية لا يعني القدرة الدائمة على موازنة حركة البناء بين الساكن والمتحرك في تركيب النص، فالتشكيل الشعري يبدأ من المتشابه والمعتاد في تجربة الشاعر لا من المبتكر أو الإضافي فالشجر يحرس الليل من نفسه، والريح تبحث عن وطن الريح في نفسها، والمرأة تتشمس في نفسها... وهذه التمثلات التكرارية الأحادية المتطورة تعكس نفسها أيضاً على بناء النص، فإذا كان الشاعر ينجح في تجاوز عتبة الإيقاع الخارجي . التفعيلة . من خلال الدقة في ضبط الوزن، مستفيداً في ذلك من تجربته الطويلة في حقل الشعر الغنائي، إلا أن مفهوم النجاح هنا يعني التطويع وليس الإفلات من براثن تلك العتبة، ولا نبوح سراً إذا قلنا إن الإيقاع الخارجي يلعب أحياناً دوراً توليدياً في النص الشعري أكثر من المخيلة، خاصة إذا كان البناء الشعري خاضعاً لبلاغة الفكرة المسبقة أكثر من يفاعة الحالة الشعرية، وطفليتها.

فتفعيلة كـ "فعولن" التي اعتمدها الشاعر في هذا النص لم تتجه من شرك التكرار والوقوع في أحبولة القول الثقافي، ومتابعة جرس القافية باحتراس وحذر شديدين:

"/... أطلُّ على رسم أبي الطيب المتنبي

المسافر من طبريا إلى مصر

فوق حصان النشيدْ

أطلُّ على الوردة الفارسية

تصعد فوق سياج الحديدْ

اطلُّ كشرفةِ بيتٍ على ما أريدْ.../".

وهذا البناء كما نلاحظ يثير سؤالاً حقيقياً عن مدى التجديد في تجربة الشاعر. صحيحٌ أنه محكم الصنعة وفق مقاييس النقد "المدرسي السائد" لكنه لا يضيف جديداً إلى ما هو مألوف ومعتادٌ في تجربته، فالشاعر

يطل على موجوداتِه من علٍ محملاً إياها نثارات قراءته المسبقة على الحالة الشعرية دونما التفات إلى المساحة الداخلية للتشكيل وتوسعاته الأفقية، وكذلك الأمر في "أيقونات من بلور هذا المكان"، وتحت عنوان "في يدي غيمة" تطالع:

"/... أسرجوا الخيل لا يعرفون لماذا
ولكنهم أسرجوا الخيل في السهل../".

فمن "الأيقونات" تبدأ حركة القص الشعري إذ نجد الخطاب ينطلق من ذروة لحظة خارجية مشبعة بالسرد والوصف والاحتشاد، عبر تفتحات ذاكرة مثقلة بالتفاصيل تسعى إلى استحضار مفرداتها كاشفة مع مشهدية المكان والأسماء، من خلال بنائية تقوم على التفتيت الحسي للمعطيات، وصوغها ضمن تقطيعات زمنية لالتقاط الحالة، وتكثيف امتداداتها، وبعيداً عن الاسقاطات المعرفية للنص وترانا نتوقف عند نمذجة الصور، وتكرارها في تجربة الشاعر "كرائحة الهال والقهوة، والقش، والتبغ والغيمة التي تجرح، والبرتقال، وصرخة البراري و... الخ".

مما يحملنا على الاعتقاد بأن هذه الكتابة ما هي إلا تخطيات شعرية قديمة حاول الشاعر بعثها من جديد.

فالمتابع لشعر "درويش" يلمس هذا التكرار، وإن اختلفت صيغة التوظيف في التشكيل، لكنها لم تضف للنماذج الأولى إضافة حقيقية كما أظن. وينطبق هذا القول على معظم نصوص "الأيقونات" فرغم تعدد مستويات التناول ظلت أسيرة التراتبية في تصعيد الفكرة بشكل عمودي مع التوسعات الخارجية للمعطيات واستخدام بعض تقنيات القص، وكل هذا وذاك ساهم في إرباك العلو الشعري وتشكيله الذي كان يصعد ويهبط وفق مقاربات الشاعر بين المعطى وطريقة معالجته، حتى داخل النص الواحد.

ففي ".. قرويين من غير سوء" . على سبيل المثال وليس الحصر . يتجلى التجاذب بشكل واضح بين مستويين للغة الشعرية، مستوى خارجي مثقل بالإخبارية والشروحات والتبسيط، ومستوى داخلي ينحو إلى التكثيف والتركيب والإدهاش. ومن المستوى الأول نقتطف: /... لم أكن أعرف عادات أمي ولا أهْلها

عندما جاءت الشاحنات من البحرِ
لكنني أعرف رائحة التبغ
حول عباءة جدي
ورائحة القهوة الأبدية منذ ولدت
كما يُولدُ الحيوان الأليف هنا دفعة
واحدة..:"

ثمَّ نقرأ مستوى آخر داخل النص يتجاوز

مشاغلات الحواس الخارجية وتحديداتها المتصورة بل والمنجزة في حوار الذات الشاعرة مع موجوداتها

"/.. نحن أيضاً لتأسرنا
عندما تقع الشمس
عند شجر الحور:
تخطفنا رغبة في البكاء
على أحد مات../".

وهكذا يستمر الصعود والهبوط في التشكيل مع إصرار الشاعر على "ترسيم "أيقونات" بلور مكانه المقترح الذي تطرحه التفاته الذاكرة بمحمولاتها المسبقة على الحالة الشعرية، ولأن هناك رغبة في كتابة "سيرة حياتية" عبر النظر للفعالية الشعرية كحالة مثلى من حالات القبض على التجربة الشاملة كما أسلفنا، فينفتح الباب واسعاً لبروز حركة التفاصيل كوجهٍ للعمل أكثر من كونها خلفية له.. إذ تدفع تلك النظرة بشاعرنا إلى سياقها الخاص الذي يفرض طبيعته ومساره حتى في حركة الأفعال، ومستوياتها الداخلية، فالذاكرة هنا تهيمن على تواتر اللغة وتوثبها، وتحد من مساحة التخييل، وتجبر الشاعر على استخدام جمل مثل "حين وصلنا" و"حين التقينا"، لاستمرار التواصل الداخلي مع الحالة السابقة، وتتبع آثارها في الحالة الجديدة:

"/.. ههنا حاضر لا يلامسه الأمس
"حين وصلنا" إلى آخر الشجرات
انتبهنا إلى أننا لم نعد قادرين على الانتباه
وحين التفتنا، إلى الشاحنات رأينا
الغياب يكدس أشياءه، المنتقاة
وينصب، خيمته الأبدية حولنا.../".

ولا تختلف النصوص اللاحقة في "الأيقونات" عما قبلها حيث يستمر الخط السردي الإخباري بالتصاعد مع خفوت أعلى للتخييل الذي لا تستطيع مهارة الشاعر أن تتجاوز الرموز المقترحة في النص وإسقاطاتها التاريخية:

"/... لماذا تركت الحصان وحيداً؟
لكي يؤنس البيت يا ولدي
فالبيوت تموت إذا غاب سكانها../".

بينما في القسم الثاني من المجموعة يعاود الشاعر الرسم الشفاف للحوار الجمالي مع الذات والعالم، ويبدو كما ألفناه حريصاً على تحريك سياقات لغته وتطعيمها بألق مميز:

"/... حيرة التقليد: هذا الغسق المهرق
يدعوني إلى خفتهِ خلف زجاج الضوء
لم أحلم كثيراً بكِ يا دوريّ
لم يحلم جناح بجناحٍ
وكلانا قلق../".

فكلما اقتربت اللحظة الشعرية من الذات أكثر في شعر محمود علت فضاءات أسئلتها، وأخذت اللغة موقعها الجديدة كأداة كشف وخلق، وغادرت موقعها الوصفي عبر المشاهدة والمفهوم، لتنشغل بتجليات داخلها،

وتعبر عنه بأن:

"/.. لك ما ليس لي: الزرقة أنثاكَ
ومأواكَ رجوع الريح للريحِ
فحلّقْ مثلما تعطش فيّ الروح للروحِ
وصفق للنهارات التي ينسجها
ريشك، واهجرني إذا شئتَ
فبيتي، ككلامي ضيق.."

أما في "سرير الغربة" المجموعة التالية، فتختلف الموضوعة المتناولة، وتنوس اللحظة الشعرية بين الصوت والصمت، بين التصورات المنجزة في التجربة الشعرية سابقاً وبين البحث عن جمالية جديدة للحامل الشعري ومفرداته المختلفة، فالقصائد عموماً لا تفارق البنائية السابقة في "لماذا تركت الحصان وحيداً" من حيث التشكيل الشعري والانحياز للمفهوم "الفكرة لا الحالة، الداخل.." والانغماس أكثر في توظيف القول الثقافي، ورمزيته التاريخية رغم افتراق الموضوعات المطروحة فيما بينها كما ذكرت.

ولعل هذا التشكيل يظل عرضة . في أحيان كثيرة . للوقوع تحت هيمنة بلاغة الفكرة وسطوة ذهنيتها، دون الالتفات والأخذ من تفتحات الداخل وإضاءاته من جهة، وبروز آلية الكتابة بوجهها المكرور، حيث يتماهى الشعري مع ما يتناثر على سطح المعطى دون أن يصفيه من شوائبه، وتحديداته المعرفية، وسطوتها من جهة أخرى:

"/.. ليس هذا طريقي إلى جسدي
لا حلول ثقافية لهموم وجودية
أينما كانت سمائي حقيقية../"

وعلى الرغم مما يبدو في "كان ينقصنا حاضر" القصيدة الأولى في المجموعة من تآلف في تقريب المتباعدات الحسية ضمن كشف جامع واحد. إلا أن هناك انقطاعات داخلية واضحة في الحالة الشعرية ومبعثها يكمن إضافة لما ذكرناه في التباين بين حضورها الداخلي واستلالها من تجربة معاشة، وبين تتبع الفكرة ومعطياتها الخارجية من جانب آخر حيث:

"/... كنا هناك صغيرين في أول الحب
نلعب قصة "روميو وجولييت
كي نتعلم معجم شكسبير../".

فالكتابة الشعرية كما أعتقد تتجاوز غواية الحوار الخارجي للموجودات من خلال الغوص في مكتومات ينبوعها الداخلي ومضمراته، وتفتحات حدوسه المضطرمة، فالكتابة من اللحظة الخارجية تدفع إلى علو نبرة الصوت على الصمت، وإلى الاحتشاد في الكلام بدلاً من تكثيفه لذلك نجد نتوءات التشكيل تزداد أكثر في "سماء منخفضة" القصيدة الثالثة . حيث يأتي التناول كتفصيلات لقوالب مسبقة يكتفي

الشاعر فيها بمعالجة المعطى دون العمل على تخليصه من زوائد الكلام، والحد من اتساع مساحة السرد والإطالة:

فعين الشاعر الاختزالية المفترضة هنا، هي عين المفهوم، لذلك تركن كثيراً في البناء على الذهن، بما يعنيه ذلك من استنزافها في شروحات متواصلة للحالة الشعرية:

"/.. هنالك حبّ فقير يحدّق في النهر

مستسلماً للتداعي: إلى أين تركض

يا فرس الماء

هل كنت لي ضفتين

وكان المكان خفيفاً على ذكرياتك../".

وإذا كان الشاعر في جديده هذا، يتخفف من أثقال التقفية لنهايات السطر الشعري في بعض القصائد كما في "ليلك من ليلك" مثلاً إلا أنه ما يزال أسير المألوف والنمطي في تجربته هنا، مستغرقاً إلى حد بعيد في لعبة التصعيد الإيقاعي الخارجي بما يترك البناء متاحاً لتوالد لفظي أحياناً:

"/... بقرن الغزال طغتِ السماء/فسال الكلام

ندى في عروق الطبيعة/ما اسم القصيدة

أمام ثنائية الخلق والحلم/ ما بين السماء البعيدة/

وأرز سريرك/حين يحن دم لدم/ويئن الرخامُ../".

ولم تنج عموماً سوى قصائد قليلة في المجموعة "كطوق الحمامة الدمشقي و"كوماسوطرا" من أحبولة التجربة المسبقة، وتصوراتها البلاغية المنجزة، ومعجمها المحدد الدلالات، ولذلك لا يمكننا القول أن " سرير الغريبة" قد قدمت إضافات جوهرية لتجربة درويش الشعرية ومن "طوق الحمامة الدمشقي" نقرأ:

"/.. في دمشق ينام الغزال

إلى جانب امرأة

في سرير الندى

فتخلع فستانها

وتغطي به بردى.../".

ولكن ماذا عن "جدارية" محمود درويش هل ظل التشكيل على حاله بين هبوط وصعود، كما في العملين السابقين، أَمْ استطاع الشاعر أن يتجاوز تجربته التشكيلية السابقة؟!!.

تبدأ المجموعة . جدارية . إطلالتها في حالة جامحة من التوثب التشكيلي بقامة عالية القوام فنياً، وأكثر ما يميزها هو زخم حرارتها الداخلية وثراء ثقافة شاعرها الذي عاش التجربة:

"/.. هذا هو اسمك،

قالت امرأة/وغابت في الممر اللولبي

أرى السماء هناك في متناول الأيدي

ويحملني جناح يمامة بيضاء صوب طفولة أخرى../".

ففي حوار لافت مع العدم/الموت يترك الشاعر قصيدته مفتوحة الاتجاهات، وقابلة باستمرار التواتر جديد، فالحالة حميمية جداً ووليدة تجربة عاشها الشاعر في غرفة العناية

المركزة أثناء مرضه، لذلك علت فضاءاتها، وتوجب التشكيل الشعري محمولاً بشغفهِ الداخلي، ويقظة اندفاعهِ، ويستعيد الشاعر مذاق قصيدهِ القديم الطافح بالنبض الداخلي، فلا تكلّف في زخرفة اللغة إلا ما يستدعيه السياق الشعري، ولا استرسال في توالد لفظي لاحتشاد المعطيات بل غنى شديد وخاص جداً بتلوين المعطيات، ونقل الحالة من داخل إلى داخل:

"/... أيها الموت انتظرني خارج الأرض
انتظرني في بلادك
ريثما أنهي حديثاً عابراً
مع ما تبقى من حياتي
قرب خيمتك انتظرني
ريثما أنهي قراءة طرفة بن العبد
يغريني الوجوديون باستنزاف كل هنيهة
حرية وعدالة.../".

ولا يكتفي الشاعر بتمنياته هذه بل ويرسم أفق الآتي كمن يتلو وصيته الأخيرة:

"/... وامشوا صامتين معي
على خطوات أجدادي
ووقع الناي في أزلي
ولا تضعوا على قبري البنفسج
فهو زهر المحبطين../".

فما من بلاغة سياسية، أو ما يضج ويهتف بنبرة صادحة إنشائية تلك التي استغرقت الكثير من النتاج الشعري الفلسطيني، فالكتابة الشعرية هنا تنداح . بتلقائية مدروسة . وبمشهدية متقنة إلى أبعد الحدود، وخارجة كما نرى من معقل الثنائيات التي طبعت بعض قصائد درويش "كالمرأة الأرض" مثلاً، فالشاعر هنا يغزل جداريته وردةً، وردة، متجاوزاً علاقات التجاور والتطابق في اللغة الشعرية، وبالتالي تعمل اللغة الاستبدالية على بنائية متعددة في الصور عن المفردة البسيطة إلى المركبة، بلعب حاذق في تراسل الحواس، وتمرس المخيلة على إعادة تشكيل وترتيب معطياتها:

"/.. وأيها الموت التبس واجلسْ
على بلّور أيامي/كأنك واحد من
أصدقائي الدائمين/كأنك المنفي
بين الكائنات../".

لكن ماذا عن المجموعة الأخيرة للشاعر الصادرة العام الماضي بعنوان "كزهر اللوز أو أبعد"، واختيارها من الأعمال الثلاثة التي صدرت بعد "جدارية" مكمنه في اعتبارها الأنموذج للمغامرة التشكيلية في محاولة الجمع بين سردية النثر وإيقاعية الشعر، إضافة إلى تناولاتها المشغولات الداخل ومنمنماته الذاتية، بعد أن احتفى الشاعر كثيراً بالبطولة والرثاء والكتابة الملحية المطولة.

ففي "كزهر اللوز أو أبعد" رصد تأملي عميق لماهية الأنا ومغايرتها مع ذاتها أولاً، ومع الآخرين ثانياً، ودخول فيه من الصعوبات ما فيه، خاصة، وأن المطابقة بين سردية النثر وإيقاعية الشعر، تتطلب دراية طويلة في الكتابة

الإبداعية، وتملكاً خاصاً لأدوات التشكيل الشعري من هنا تبدو المحاولة محفوفة بأقصى درجات المغامرة والتجريب.

وتشكل تقدمة . "أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم" . لأبي حيان التوحيدي، مدخلاً حقيقياً لقراءة التشكيل الشعري ومفرداته في هذه المجموعة: ففي النص الأول المقدم بـ "أنتَ" وتحت عنوان "فكِّرْ بغيرك" نقرأ: "/.. وأنتَ تعدُّ فطوركَ فكّر بغيرك/لا تنس قوت الحمام/وأنتَ تخوض حروبكَ، فكّر بغيركَ/لا تنس من يطلبون السلام/" ص15.

وتبدو هذه الصيغ تعليمية الطابع، ولا تبتعد عن سياق الفكرة المسبقة والمحددة سلفاً لمديات الكلام، حدود الفسحة المعطاة لمجازاته المألوفة في تجربة الشاعر، وتعود جماليتها . كما أرى . في قصدية فكرتها، لا بإدهاش المخيلة أو انزياحات العلاقة اللغوية في مستويات البناء، فسردية النثر تقوم جنباً إلى جنب مع كثافة الشعرية، وإيقاعها العروضي المُعطى وقد يختلف الأمر في القصيدة الثانية (الآن في المنفى) باختلاف الحالة المتناولة لشاعرٍ في الستين من العمر، فنجد السرد بانضباطه في المشي صعب الإتيان لساحة الرقص الشعري واستطاعته، فالمتابعة التفصيلية التي يفرضها . إيقاع النثر . إن صحَّ التعبير، تأخذ الشاعر إلى منطقة لغوية خارج إفراط الشعر وجنونه وتواتر جمله، وحساسيته في كشف مضمراته، فكيف يندغم المشي والرقص معاً:

"/... الآنَ في المنفى . نعم في البيتِ/في الستين من العمر السريع/يوقدون الشمع لكْ/فافرحْ بأقصى ما استطعت من الهدوءِ/لأنَّ موتاً طائشاً ضلَّ الطريق إليكَ/من فرط الزحامِ.. وأجَّلكْ../" ص17.

فنلاحظ أن التقشف الجمالي للغة الشعرية، والبناء من لحظة خارجية لفكرة مسبقة يقود الشاعر إلى تشكيلٍ يستغرقه المنجز في تجربة الشاعر، وخفوت في الإضاءات الداخلية للصور المفردة والمركبة مقارنة بقصائد سابقة ومختلفة في الرؤية والرؤيا معاً.

ولا تختلف المسألة حتى في توظيف الألوان كبعدٍ أساسي لتفتحات المعنى وغائية استخدامه: "/.. حين تطيلُ التأمل في وردة/جرحت حائطاً، وتقول لنفسك: "لي أمل في الشفاء من الرمل/يخضر قلبُكَ/حين ترافق أنثى إلى السيرك/ذات نهار جميل كأيقونةٍ../وتحلّ ضيفاً على رقصةِ الخيل/يحمرُّ قلبكَ../". ص 21.

فالكتابة الشعرية عموماً في أبوابها المقترحة داخل المجموعة، وتقسيمات الشاعر لها (هو.. أنت.. أنا.. هم.. إلخ.". تتبني على اللحظة الخارجية للمفهوم، ودلالة فكرته وتوسعات الحالة الشعرية داخل مساحة بلاغتها أكثر من الحالة الداخل، وتوقدات السيلان الداخلي وسعيه الأفقي في التشكيل: "/لم ينتظر أحداً، ولم يشعر بنقصٍ/في

مشاعرهِ. فمازال الخريف مضيفه الملكي/يغريه بموسيقى تُعيدُ إليه عصر النهضة الذهبي/ والشعر المقفى بالكواكبِ والمدى../". ص33. ومن . أنا . القسم الثالث وقصيدة (هاهي الكلمات) نقتطف: "/.. لا يفرح الشعراء كثيراً، وإن فرحوا لن يصدقهم أحد/قلت مازلتُ حياً لأني أرى الكلمات/ترفرف في البالِ/في البالِ أغنية تتأرجح بين الحضور/وبين الغياب، ولا تفتح الباب إلا/لكي توصد الباب.." ص 45.

هناك بالطبع استفادة واضحة من تقنيات النثر رغم توافر ذلك في العملين السابقين بكثرة للشاعر، لكن الجديد يتجلى في التفات الشاعر إلى التفاصيل، والتخفف من شمولية القول، وعمومية الحالة، ودخول لعبة التحدي في كتابة قصيدة "يومية" إيقاعية، تنشغل بلحظات داخلية هاربة أو فكرة أو قطفة أو معنى محدد لسيرة ما: "/هناكَ، على باب هاوية كهربائية/بعلو السماء، التقيت بإدوارد قبل ثلاثين عاماً،/وكان الزمان أقلّ جموحاً من الآن/قال كلانا: /إذا كان ماضيك تجربة/ فاجعل الغد معنى ورؤيا../" ص 179.

ويمكننا القول إن الشاعر في مجموعته الجديدة يتابع خط سيره المقترح بعد عمله المتميز (جدارية) مقتحماً أرضاً يخشى الشعراء دخولها لصعوبة الحراثة الإيقاعية . إن صمت العبارة . فيها ووصول ينابيعها، فليس من السهولة الجمع بين سردية النثر وإيقاعية الشعر بعين البصر والبصيرة معاً.

ويمكنني القول أخيراً بأن "جدارية" هي أكثر أعمال الشاعر تميزاً في السنوات الأخيرة.

وإن كانت الرؤية الشعرية خلاصة تطمح إلى خلق نسقها الجمالي المختلف في لحظة الانفصال والاتصال مع الواقع، لتخلخل سكونية القناعات المطمئنة التي كونها الإنسان عن عالمه، ومعبرة عن رغباته العميقة بالتغيير والتحرر من كل أشكال الاغتراب والتسلط في الواقع المعاش بحثاً عن واقع أفضل، فعلى النقد الشعري المواكب لمسيرة تلك الرؤية وتجربتها الشعرية تقع مسؤولية الإسهام في التأسيس للبيان البلاغي الجديد الذي يتخطى التصورات المنجزة والاستعمال النمطي للغة من أجل إعادة تشكيل الخيال الجمالي، وتأسيساته الثقافية.

66

"في الأسطورة" "جلجامش" و"أنكيدو" من خلال ملحمة "جلجامش"

مصطفى صمودي

تروي الأساطير ابتداءً من "السومرية" مروراً "بالمصرية القديمة" وصولاً إلى "الكوسموغونيا اليونانية" أنه لم يكن في البدء سوى عماء وماء وأن الميلاد كان ميلاداً مائياً.

ولما فسّر "فرويد" الأساطير تفسيراً "سيكولوجياً" رأى أن ولادة الكون من عماء مائي هو صورة لحالة الإنسان في الرحم قبل الولادة. وما بروز العالم والحياة إلى المحيط الأول إلا استعادة للحالة الأسطورية الكامنة في نفس صانع الأسطورة عند الخروج من رحم الأم.

ولما لدراسة الأساطير من بالغ الأهمية فقد ركز "يونغ" على دراستها دراسة فلسفية كونها "نظاماً فكرياً" استوعب قلق الإنسان الوجودي وَتَوقه الأبدي لكشف الغوامض فاستنتج من دراساتها مناهج شتىّ.

وملحمة جلجامش: "السومرية" المكتوبة بالأكادية البابلية كما أكدت البحوث" الأركيولوجية" من أقدم الأعمال الإنسانية المحضة إن لم نقل أقدمها على الإطلاق وأكمل تحفة أدبية حيث أكدت هذه الأسطورة "طابعها التجميعي" لسائر شعوب المنطقة.

ترجمت لعظمها وسمو مراميها إلى سائر اللغات الحّية قديماً وحديثاً كونها "حمالة أوجه" إن صح التعبير. منهم من سمى هذه الملحمة "هو الذي رأى كل شيء" نسبة إلى مطلعها حيث كانت تسمى القصائد "بأسماء المطالع" ومنهم من أطلق عليها "أوديسة العراق القديم" وقبل أن أدخل في فلك "التوصيف" وأقدم ومضاتٍ إشارية لبعض عناصر الملحمة أذكر بمسألة هامة وهي أنه لا يمكن أن ندخل الأسطورة في دائرة (الايتولوجيا = علم تعليل الأسباب) ونخضعها للمعايير المنطقية والنقد الموضوعي. والأولى أن نبقي الأسطورة في دائرة "البارانورمالوجيا = علم الخرافات"* كونها قوة حطمت أطر الزمان والمكان.

لن أقف عند شخصية "سيدوري" حارسة (الحانة الإلهية) والتي سبقت "الأبيقورية" (1) بالآلاف السنين عندما قالت لجلجامش:

(أما أنت يا جلجامش، فاملأ بطنك. وارقص وأفرح ليلك ونهارك) بل سأكتفي بتوصيف أهم شخصيتين رئيسيتين في الملحمة.

شخصية جلجامش: عيّنة كونية تتمتع بقدرات كمونية خارقة فرد جبار استنفذ حدود الممكن فتاق يبغي المستحيل بعكس "طاغور" الذي خاطب نفسه قائلاً لها: "لا تطمحي إلى بلوغ المستحيل بل استنفذي حدود الممكن" مرة ترى جلجامش ظالماً مستبداً.. وأخرى واعظاً حكيماً.. وثالثة مغامراً جسوراً ولذا فإنه غير واضح المعالم.

لا نعرف كيف صار (بشرياً وإلهياً) في آن معاً.

فعلى الصعيد الداخلي: كان هو طرف المعادلة الأولى وطرفها الثاني /في البداية/ كان الشعب. ثم صار "أنكيدو" الطرف الثاني في مرحلة لاحقة. ولقد استمد "جلجامش" قوته في المعادلة الأولى من مصادر أربعة:

1. من قوته البدنية التي قطعت مرحلة التميّز وكادت تصل إلى درجة التفرد منذ نشأته والتي تشكلت منها "أناه" الواحديّة التي فاقت "النرسيسية"

2. من طاقته الإلهية إذ إن ثلثيه إله وثلثه بشر ومن يملك طاقة إلهية غير عادية قلما يستطيع أن يتغلب عليه كائن ولو كان غير عادي.

3. من حاكميته المطلقة حين كان فرداً مستبداً مقتدراً غير عظيم.(2) مطلق الحرية فيمن شاء وكيف يشاء (والحرية المطلقة . مفسدة مطلقة) وبالتالي فإن الحرّية المقيدة محذوفة من قاموس مفرداته وأساسيات حياته كما تخبرنا الملحمة. (لم يترك ابناً لأمه ولا عذراء لحبيبها).

4. استمد قوته . بشكل غير مباشر . من شعبه المتخاذل المسكين الوادع المستكين الذي إذا بلغ به اليأس غاية مداه اكتفى بشكوى حاكمه وظالمه إلى السماء. ناهيك عن أن بعضهم قد تطوع من تلقاء ذاته وأبلغه بقدوم "أنكيدو" ليكون من "أنكيدو" على حذر (مثال الصياد وأبوه.. في الملحمة) وهذا يذكرنا بقول الشاعر خليل مطران:

كل قوم صانعوا نيرونهم

قيصر قيل له أم قيل كسرى

كما أن شيوخ "أوروك" قد طلبوا منه السير خلف "أنكيدو" ليكون "أنكيدو" بمثابة "فوج هندسة" في العصر الحديث، مضحياً بنفسه في سبيل سلامة مليكهم المقتدر الظالم "جلجامش" وحتى عندما بلغ الصراع أشده بين الجبارين وقف الشعب من الصراع موقف المتفرّج. هذا الشعب الذي فرح أشد الفرح بقدوم "أنكيدو" ليكون قوة تحد من جبروت وطغيان "جلجامش" لم يكن موجوداً على مسرح الفعل لحظة وجوب وجوده وكأنه غير معني بالأمر وأن الرابح والخاسر عنده سيّان إذ لم يحاول أي واحد منهم توجيه دفة الصراع لصالح الشعب من خلال مساعدة ما.. يقدمها "الأنكيدو" وكأن هذا الشعب قد اقتنع بأنه لا يستطيع قهر قوي... والأولى له أن يبقى "استاتكياً" سكونياً ونسي بأنه يستطع نصرة ضعيف. فكيف بهذا الشعب لو نصر "أنكيدو" الجبار؟. ولو أنه ساعد "أنكيدو" لحظة احتدم الصراع لاستطاع أن يحدث تغييراً نوعياً في معادلة السلطة والشعب حينها. إلا أن هذا الشعب فيما يبدو كان ينتظر خلاصة على يد غيره بلا ثمن ولا تضحيات. وإن شعباً ينتظر خلاصة على يد غيره لهو شعب مآله لانتهاء وفناء وكأني بـ (أنكيدو بعد انتهاء الصراع مع جلجامش عندما كان مستلقياً على الأرض) قد مسح ذلك الشعب الملتف حوله والمتخاذل حتى درجة الانمحاء مسحه بنظرة ساخطة وكأنه يقول له: إن شعباً أتقن لغة الصمت.. بل السكوت يستحق أن يفعل به "جلجامش" ما يشاء . ثم استجمع (أنكيدو) قواه وخاطب "جلجامش" بجملة وكأنها خلاصة الخلاصات قائلاً: (لقد رفع انليل رأسك عالياً وقدر عليك الملكية على البشر)

أما على الصعيد الخارجي: فلقد كان طرف

المعادلة الثاني هو العفريت (خمبابا) حارس غابة الأرز إذ بعد أن تجرأ على "جلجامش" ولأول مرة في تاريخ حكمه رجل صارعه في الساح على مرأى ومسمع . وهذا الموقف لوحده بالاستغناء عن نتائجه كفيل بإسقاط قدره وقدرته في أعين شعبه مادياً ومعنوياً / ولقد أدرك ذلك "جلجامش" تمام الإدراك / كما أدرك أن هناك قوة قد انوجدت في "أوروك" تماثله بأساً متمثلة بـ "أنكيدو" الممثل للشعب ولم يعد . بعد وجود هذه القوة . مطلق اليد في كل شيء. كما شعر ضمناً بموقف شعبه السلبي لحظة احتدام الصراع بينه وبين "أنكيدو" (والذي نوهنا عنه آنفاً) إذ لم يتقدم أحد من رعيته للدفاع عنه. لذا فقد وجد "جلجامش" أن من صالحه وضع "استراتيجية" جديدة يستطيع أن يفرغ من خلالها شحنته السلطوية ومخزون قوته الجبارة فهداه تفكيره إلى أن يوجه نظره إلى خارج أسوار "أوروك" فاختار صراع "خمبابا".

صحيح أن "خمبابا" قوة لا ترد، وجبروت لا يحد، إلا أن "جلجامش" أيضاً على الرغم من إنه أقل منه قوة . فهو قوة لا يستهان بها إذ أنه ثلثيه آله كما أسلفنا ألم يصمم على لقاء "خمبابا" لوحده قبل موافقة (أنكيدو) على مرافقته؟...

فكيف بهذه القوة وقد أضيف إليها قوة "أنكيدو" ليُولد من اتحادهما قوة جديدة تقف في وجه أحادي القطبية "خمبابا".

ولو قدر للصراع بينهما أن يقع..... لشهدنا معركة لاهبة تحرق الأخضرين لا يمكن مقارنتها بالصراع الذي احتدم بين "جلجامش" و"أنكيدو" من قبل على الرغم من أنهما (اقتتلا . كما تخبرنا الملحمة . كثورين هائجين وكسرت لحظة عراكهما قائمة الباب وارتج من صراعهما الجدار) إلا أن يد العناية "الشمشية" من مبدأ "الجبرية والقدرية" حيث يشكل القدر طرفاً في الصراع إذ تدخلت وحسمت الصراع بلمح البصر لصالح القوة المتحدة "جلجامش + أنكيدو" فأرسلت ريحاً صرصراً عاتية شلّت حركة "خمبابا" وأزالته عن مسرح الوجود؟***

شخصية "أنكيدو": "أنكيدو" قوة جبارة خام غير مؤدلجة

مرت بمرحلتين:

1. المرحلة الحيوانية: يوم كان يأكل العشب مع الظباء حيث كان (سريعاً لا يشق له غبار.. عظم منكبيه كعظم وحش.. يخاف منه كل من براه)

2. المرحلة الإنسانية: إذا استطاعت البغي أن تخرجه من حظيرته الحيوانية وتدخله دائرة الإنسانية وبالتالي فقد فقدت هذه القوة الجبارة الخام جزءاً كبيراً من قوتها يوم خسرت حيوانيتها وربحت إنسانيتها حيث

تحول جزء كبير من هذه القدرة الجسدية إلى قوة معرفية. ولو كان صراع (أنكيدو) مع (جلجامش) يوم كان حيواناً لكان لنتائج الصراع بينهما أمر آخر.

إن الحيوانات . بعد أن ذاق "أنكيدو" اللذة العظمى على يد البغيّ . صارت تخاف "أنكيدو" رغم أنه كان واحداً منها، إذ أدركت بحسها الغريزي أنه لم يعد من فصيلتها.

ولما همّ باللحاق بها خانته قواه ولم يعد يستطيع الجري والعدو كأمسه الحيواني.

ويمكن أن نستنتج من ذلك كثيراً من الأمور من أهمها:

1. أن (أنكيدو) خلق مباشرة من الطين بعكس "جلجامش" الذي ولد من أبويين.

2. التروي وعدم الإفراط في المتع والملذات الجنسية. إذ بعد أن ضاجع البغي ستة أيام وسبع ليال لم يعد قوياً كالأمس لأن الحياة الجنسية ليست بالطليقة من كل قيد حتى في عالم الحيوان أما الإنسان يقول (بومارشيه): (الإنسان يأكل بغير جوع، ويشرب من غير ظمأ ويتصل بالجنس في كل فصول السنة) أي يمارس الجنس على مدار العام ولهذا فإن إدراك هذه المسألة من الأهمية بمكان يقول الشاعر:

واحفظ دينك من الفناء فإنه
ماء الحياة يراق في الأرحام

3. لقد دخل "أنكيدو" . عن طريق الخبز والخمر والجنس والمرأة . دائرة الإنسانية بينما الكثير الكثير من الناس يخرجون من إنسانيتهم عن طريق هذه الأمور التي ذكرت ليمارسوا حيوانيتهم بشكل وحشي قد تفوق وحشيّة الحيوان أحياناً.

4. إحساس "أنكيدو" بمسألة الزمن لما للزمن من أهمية قصوى فقد أضافه "إينشتاين" بعداً رابعاً إلى الأبعاد الثلاثة (الطول والعرض والارتفاع). أما الحيوانات فلا ماضي لها تستعيده ولا مستقبل لها يرهقها لأنها آنية الحس والتصرف أسيرة اللحظة التي تعيشها وكأنها الأبدية. لكن بعدما غدا "أنكيدو" إنساناً وبلغ به المرض مبلغاً عظيماً بدأ يلعن الصياد الذي قاده إلى البغي ويلعن البغي التي قادته إلى "أوروك" حيث استنشق فيها عبق الإنسانية بعد أن استنشق عبق المرأة السحري وأحس بلذة الكشف لأن (الإنسان هو الوحيد الذي يُحْبَس خارج ذاته) حسب تعبير (برغسون) فأحس "أنكيدو" بدنو أجله وأنه لم يعد يملك . من العمر متسعاً ليتمتع بلذيذ الحياة فصار يعض أصابع الندم على ماضٍ لا ألذ ولا أحلى.. ماض لم ولن يعود.

5. النظر إلى الحيوانات آكلة العشب

إذا كان الماء قاسماً مشتركاً بين الإنسان والحيوان والكائنات كلها "وجعلنا من الماء كل شيء حي" فإن الإنسان والحيوان لا يتفقان في تناول سائر الأطعمة. بل حتى الحيوانات فيما بينها لا تتفق على تناول طعام مشترك دائماً فالطعام (مختلف ألوانه ومختلف آكلوه) لقد كان "أنكيدو" كما تخبرنا الأسطورة آكلاً للعشب مع الظباء ولم يكن يقتات باللحم الحيواني أو اللحم الإنساني.. لأن الحيوانات آكلة اللحم الإنساني من العسير... إن لم نقل من المستحيل . ترويضها ولذا فقد سهل على البغي ترويض "أنكيدو" لتقذف به في وجه "جلجامش" لأن الحيوانات آكلة العشب مسالمة بطبيعتها. ولعل كتب التاريخ مليئة بأسماء زهاد ونساك وفلاسفة قبل "المعري" بل وقبل "كونفوشيوس" اكتفوا بأكل ما تنتجه الأرض فكانوا (نباتيين) وحرموا على أنفسهم أكل اللحم الحيواني الحلال "لا تحرموا طيبات ما أحل الله لكم"

6. موقفه وهو على فراش الموت حين قال: "يا صاحبي.. لقد حلت بي اللعنة، فلن أموت ميتة رجل سقط في ساح المعركة". ألا يذكرنا هذا القول الذي سطرته الملحمة.

بأقوال وتمنيات الكثيرين من العظماء الذين خلدهم التاريخ والذين استماتوا لكي يسقطوا في ميادين الوغى صرعى فداء لأوطانهم وشرفهم وعزتهم وكرامتهم ومعتقداتهم ومقدساتهم....... وسأكتفي بإيراد مثال واحد وهو قول "خالد بن الوليد" حين قال:

(ليس في جسدي موضع شبر إلاً وفيه ضربة سيف أو طعنة رمح، وهاأنذا أموت على فراشي كما يموت البعير... فلا نامت أعين الجبناء).

خاتمة: من خلال وصفنا للشخصيتين المذكورتين آنفاً، يمكننا التعرف على كثير من معتقدات الشعوب التي أنتجت هذه الملحمة الرائعة وأذكر على سبيل المثال لا الحصر

قصة الطوفان: والتي تبناه تراث سائر الشعوب لاحقاً.

أريشكيجال: آلهة العالم السفلي.. (مع اختلاف في الأسماء)

الطائر زو: والذي حام فوق "أنكيدو" كما تخيله "أنكيدو" وهو قابض الأرواح وملك الموت ويشابه "عزرائيل" في المفهوم الإسلامي.

كما نتلمس مدى الرهبة من الموت حين انتابت "جلجامش" بعد فقده لصديقه "أنكيدو" إذ بعد أن خاطبه في بداية الملحمة قائلاً: (يا أنكيدو.. الآلهة هم الخالدون في مرتع شمش... أما البشر فأيامهم معدودات) وهذا القول يعطينا مؤشراً صريحاً بأن "جلجامش"

كان يعرف مسبقاً أن الموت ضريبة الولادة لكن وبعد أن خاطبه بذلك نراه عند فقده لصديقه "أنكيدو" قد هزه الخوف من الموت من الداخل.

فغذ الخطأ حيثياً نحو "أوتونا بشيم = بطل الطوفان = نوح = مانو = طايو = ...الخ

لعله يجد عنده ضالته المنشودة أو يهديه إلى شجرة الخلود لأن الموت لحظتها قد انتقل عند (جلجامش) من سدة الفكر إلى عتبة الحس والفارق بين موقف جلجامش من الموت بعكس موقف (أبيقور) الذي قال (طالما إني لا أخاف الزمن الذي يسبق وجودي فلماذا أخاف الزمن الذي يلي موتي؟ إذا كنت موجوداً فالموت غير موجود وإذا كان الموت موجوداً فأنا غير موجود ضدان لا يلتقيان إذ انتقل لحظتها الموت عند جلجامش بعد فقده لـ "أنكيدو" من سدة الفكر إلى عتبة الحس والفارق بين الفكر وبين الحس كبير جداً يقول هوراس: "الحياة ملهاة لمن يفكر.. ومأساة لمن يحس" لقد استطاعت هذه الملحمة أن تفلسف الموت بشكل ما ولذا بإمكاننا أن نطلق عليها . تجاوزاً . إن ملحمة جلجامش هي ملحمة لغز الحياة والموت لقد أوردت بعضاً مما خرجت به من الملحمة وسيورد غيري من بعد أموراً أخرى لأن الجمال الحقيقي كلما تفرست به ازددت إعجاباً به أما الجمال العوام فيذوب ويضمحل منذ حرارة النظرة الأولى يقول (ميرلوبونتي) (صحيح أن العالم قديم.. لكن علينا أن نتعلم كيف نراه).

هوامش:

*هناك فارق بين الأسطورة والخرافة من أهمها أن الخرافة لا أساس لها من الصحة أما الأسطورة فلها نواة واقعية ولكن أضيف إليها الكثير الكثير

(1) نسبة إلى "أبيقور" صاحب مبدأ اللذة / 341 . 270/ ق.م.

(2) المقتدر قد يكون مقتدراً بذاته أو عن طريق أدوات قمعية أما العظيم فعظمته تنبع من ذاته وإمكاناته الشخصية وليس من صفاته الظلم ولذا فإن كل عظيم هو مقتدر ولكن ليس كل مقتدر بعظيم

*** لقد كان القدر يشكل جزءاً هاماً في الأدب وبخاصة في المسرح الإغريقي انظر إلى سائر المسرحيات "أوديب ملكاً" لسوفوكليس على سبيل المثال.

72

نحو منهجية جديدة
في فهم النص الإلهي

محمد خالد عمر

مقدمة:

القرآن الكريم كتاب الله، وهو النص الوحيد الذي يكفي تعريفه بالألف واللام، فنقول: هو (الكتاب). والقرآن نص مقدس بذاته متحرك بفهمنا له، توقيفي بكلماته لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه فقد تولى الله حفظه من الزيادة والنقصان والتبديل والمرادف، غير أنه توفيقي بترتيب سوره وآياته، وتوفيقي بعدد آياته. فقد ورد أكثر من رأي في عدد آيات القرآن وهذا لا يضيره، ولا ينقصه ولا يبخسه. لقد وقف من قبلنا عاجزاً أمام بلاغته وفهم كل مقاصده، ونعجز نحن اليوم عن فهم مراميه، وسبر كل أغواره.

قال عنه نبينا الأكرم ﷺ: (القرآن هو النور المبين، والذكر الحكيم، والصراط المستقيم.)/1/

وقال أيضاً: "من أراد الدنيا عليه بالقرآن ومن أراد الآخرة عليه بالقرآن ومن أرداهما معاً عليه بالقرآن".

وقال عنه الإمام علي كرّم الله وجهه: (كتاب الله تبصرون به، وتنطقون به، وتسمعون به، وينطق بعضه ببعض، ويشهد بعضه على بعض، لا يختلف في الله، ولا يخالف بصاحبه عن الله)/2/

وقال في موقع آخر: "القرآن حمّال أوجه" ولم نفهم من هذا القول أن كل واحد منا يرى ما رآه الآخر، وبعداً إضافياً لم يستطيع الأول الوصول إليه: أي يرى المعنى الرئيس لكنه لم ير الامتداد والعمق.

وقد ورد عن ابن عباس رضي الله عنهما في هذا المجال قوله: (القرآن ذو شجون وفنون، وظهور وبطون، لا تنقضي عجائبه، ولا تنتهي غرائبه، ولا تبلغ مراميه)/3/.

اختلف الدارسون في تحديد مضمونه من حيث أنه مصدر المعرفة، أو أن هناك مصادر أخرى للمعرفة، والقرآن الكريم كتاب عبرة وتشريع وعقيدة ليس إلا. ولا بأس أن نقدم آراء بعض الدارسين الحديثين.

فمثلاً الأستاذ جودت سعيد يقول: للمعرفة مصدران هما: (القرآن الكريم . وتاريخ البشرية)/4/.

ويحدّد الأستاذ حامد حسن مصادر المعرفة بمصدرين أيضاً وهما: (الإدراك الحسي، والإدراك العقلي)./5/

وقد رأينا أن ندخل هنا على الأستاذ حامد حسن فنقول: لو وصف الباحث الإدراك الحسي والعقلي بأنهما واسطتان للمعرفة، أو وسيلتان لها لكان أصوب، وأكثر دقة وتطابقاً من وصفهما مصدري المعرفة.

ولما كان الاعتراض وحده لا يكفي إذ يتوجب علينا تقديم الرأي فلا بأس أن ندلي بدلونا فنقول: للمعرفة مصدر أساسي رئيس فهو القرآن الكريم، ولكن ليس بمعنى أنه جامع العلوم وشارحها، بل بمعنى أنه المرتكز والحافز الذي يفتح الأفق المعرفي، وهناك مراجع كثيرة أهمها مرجعان هما:

(تاريخ البشرية، والعلم التجريبي).

والمصادر والمراجع أهم عوامل تكوين الإنسان القادر على بلوغ غايته التي تبدأ من معرفة الإنسان نفسه، ومن ثم الانتقال إلى معرفة الوجود من خلال قراءته آيات الوجود وآلائه. وأخيراً الوصول إلى المعرفة الكبرى معرفة الخالق العظيم جلّ جلاله، والمعرفة عمل دائم متجدّد وعلينا أن نطلبها في كل

دقة قلب خاصة بعد أن أصبح الإنسان قادراً على قراءة ما هو منشور، ومسطور.

كيف علينا أن نفهم النص القرآني...؟

بعد البيان المتقدّم الذي أكد فيه أنّ القرآن الكريم مصدر المعرفة الأساس برأينا، أو أنه أحد مصدري المعرفة برأي غيرنا. فقد أصبح من الضروري دراسة هذا الكتاب دراسة تفصيلية تحليلية تؤمّن حاجتنا إلى التفسير، وهذه الحاجة هي عبارة عن حاجتين. الأولى في مجال الفقه، والثانية في مجال الدراسة الفكرية.

فأما الحاجة الأولى: وأعني التي في مجال الفقه، وهي التي تتناول آيات الأحكام، فبرغم من أهميتها، وخصوصيتها إلا أننا ندعو الفقهاء المختصيّن لتناول هذا الجانب لحاجة الأمة الإسلامية له. وإنني لا أجيز لنفسي الدخول في هذا الأمر. فللفقه أدواته التي أعلن أنني لا أمتلكها. والفقيه مشرع للأمة والتشريع أقرب لصفة الإلزام.

وهذا ليس مجال بحثنا الآن. غير أنني يمكن أن أقترح في هذا الموضوع وجود مؤسسة يمكن أن تكون مرجعية فقهية واحدة تضم في قوامها متخصصون في مجالات العلوم الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والفلسفية، والقانونية والعلوم البحتة، والتطبيقية، وكافة العلوم الحياتية،والتجريبية..الخ)، وتشمل كافة وجوه التشريع، وتكون مواكبة لعلوم العصر الذي نعيش وملبيّة لحاجاته تأخذ صفة المرجعية التشريعية التي تطمئن لها القلوب وتأخذ على عاتقها فتح باب الاجتهاد والتعامل مع روح العصر وأدواته، وتنقلنا من حالات الفقه الفردي إلى الفقه المؤسساتي الذي يحدد فقه القاعدة والاستثناء الذي أدركه أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه عندما أوقف سهم الصدقات للمؤلفة قلوبهم، وأوقف حد السرقة عام المجاعة دون أدنى شبه في إسلامه وقدرته على قراءة الواقع وتطابق الفقه مع الظروف.

أما الدراسة الفكرية فهي ما نطرحه وما يطرحه الدارسون، وهو رأي غير ملزم للآخرين، فهو لا يقدم تشريعاً فقهياً، ولا يطال آيات الأحكام، ويمكن لأي دارس أن يقدّم وجهة نظره حول مفاهيم عامة تحاول فتح آفاق جديدة في الفهم، وتؤسس لحالة رؤيوية تعتمد الثقافة والمعرفة أدوات للفهم، يضاف إليها استعداد فكري، ونفسي، وتألق روحي. عندما نسير في طريق العلم الحقيقي ذلك العلم الذي يوصل الإنسان إلى العبادة الحقة إذ العبادة معرفة بالدرجة الأولى. ﴿ وَمِنَ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ وَالأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ﴾ (فاطر: 28)

وقد أورد الدكتور عبد الحليم محمود في

كتابه /أبو العباس المرسي/ قولاً جميلاً في هذا الخصوص قال: لقد قرأت عن ابن عطاء قوله: قرأت على الشيخ أبي العباس كتاب /الرعاية/ للمحاسبي، وهو كتاب ديني توجيهي فخلصت إلى أن جميع ما فيه تغني عنه كلمتان هما: (أعبد الله بشرط العلم)./6/

غير أن هذا العلم بحاجة إلى وعي وإخلاص، والعلم انطلاقاً من الوعي والإخلاص يجنّبنا كثيراً من المحظورات التي قد يوقعنا فيها الخلط في ترتيب سلم الأولويات بين ما هو مقدس حق، وكيفية تقديسه، وبين ما هو مقدس هامشي.

بعد أن أخذنا ننفخ فيه حتى أصبح بمستوى المقدس الأصل في كثير من الأحيان... فما هو المقدس؟

المقدس

المقدس قضية بحاجة إلى توضيح. فالله جلّ جلاله مقدس حق مطلق، وكل مقدس غيره ينال رتبته التقديسية من صلته بالمقدس المطلق الحق. وبهذا يكون كل ما في هذا الكون مقدساً بالنسبة إلى الخالق العظيم لأنه من آلائه ويدل عليه وعلينا أن نتناغم معه.

أمّا لماذا قلت عن المقدس إنه قضية، ولم أقل مفهوماً؟ فذلك لأنه تغلغل في أفكار البشر حتى أصبح قضية، من حيث أنهم في بعض الأحيان عظموا الهامشي وهمّشوا العظيم، وهذا الأمر يقودنا إلى ضرورة إعطاء كل مقدس درجة تقديسه الحقيقية، حسب المعيارية التي وضعناها، وبيان الفارق بين ما هو مقدس مطلق بذاته وبفهمنا له، وبين المقدسات الأخرى، وهذا يدعونا إلى التفكير في آيات الآفاق والأنفس انطلاقاً من دعوة رسول الله ﷺ في حديثه الصحيح: ﴿تفكروا في كل شيء ولا تفكروا في ذات الله﴾/7/.

إذاً الدعوة للتفكر أمر للمؤمن، وساحة التفكر مفتوحة أفقياً لتشمل كل شيء، أما عمودياً فهذه مرتبطة بقدرة الوعي البشري على الغوص ومهارة الغواص في سبر الأعماق وتجاوز حدود من سبقه.

وبالعودة إلى رتب القداسة يمكننا أن نقول: إن القرآن الكريم مقدس بذاته لأنه منسوب بشكل مباشر إلى الله، وقد تولى الله حفظه غير أنه متحرك بفهمنا له لأن فهم الناس للقرآن الكريم منسوب إلى هؤلاء الناس. وهذا يعني أن هذا الفهم ليس مقدساً بذاته، ويمكن الدخول عليه، وتناوله بكل أشكال التناول.

وقد تنبّه إلى ذلك كثير من الفقهاء والدارسين الأوائل. فقد ورد عن الإمام أبي حنيفة النعمان رأي مشهور في ذلك بالرغم من إدراكه عدداً من الصحابة كأنس بن مالك، وعبد الله بن عباس رضي عنهما. يقول: (ما جاء عن الرسول ﷺ فعلى العين

والرأس، وما جاء عن الصحابة رضي الله عنهم تخيرنا فيه، وأما ما جاء عن التابعين فهم رجال، ونحن رجال)./8/

من هنا يمكن أن نقول: إن المقدس بذاته محرّم بتناولنا له من ناحيتي /الإثبات، والنفي/ غير أنّ هذه القداسة لا تلغي تقديم رؤية الدارسين عن هذا المقدس، وتوضيح فهم القداسة الحقيقية التي تجعلنا نسير وفق تقديس علمي حقيقي وتزيل عنه قداسة التصنيم والتبرك السطحي، وتمنحنا الفهم الرسولي، والتدبر والتمثل المطلوب من المؤمنين حتى يصبح كل منا قرآناً يمشي على الأرض أسوة برسول الله ﷺ. وهذا يوضح لنا كيفية التعامل مع هذا المقدس بشكل معرفي، ويبين الحدّ الفاصل بين ما هو مسموح وما هو محظور، وأن يحترم الدارس آراء الآخرين دون التجمد عند حدود ما وصلوا إليه، وأن لا تأتي الدراسة مسطحة ببغاوية، وأن لا يبهرنا الماضي بكل عظمته. فإننا نمتلك القدرة والفاعلية التفكيرية والأدوات الحديثة، والمعطيات التي تحثنا على إيجاد أنفسنا معترفين بما قدّمه لنا الأجداد أساتذة الماضين والآراء الأخرى، وأن لا نقف عند حد معين تحت أية ذريعة كانت.

وهنا تكون دراسة القرآن الكريم، والتبصرّ به واجباً معرفياً بعد أن تكون لدينا القدرة على تبيان الاتجاهات المطلوبة، والمرفوضة في دراستنا القرآن الكريم.

الاتجاهات المطلوبة والمرفوضة في تفسير النص القرآني

لكم تمنيّت استبدال كلمة تفسير بكلمة فهم، لأنني ومن وجهة نظري، وفهمي للغة العربية، وقراءاتي أعتبر أن كلمة تفسير نستخدمها خطأ عندما نطلقها على ما قدّم من فهم ورؤى للقرآن الكريم. لأن كل ما قدّم وما هو محفوظ من تفاسير هي عبارة عن إما نقل عن فهم سبق، وإما فهم لدارس معين جاء به مرتبطاً بالزمان والمكان وقدرته الثقافية والمعرفية، وبيئته الاجتماعية والثقافية التي عاش فيها الكاتب، ولم يكن تفسيراً للقرآن الكريم.

وإذا كان التفسير في أوضح معانيه اللغوية والاصطلاحية: هو الإبانة وكشف المراد./9/ فإن الإبانة وكشف المراد تفيد المعنى اليقيني، وهذا يتناقض والإعجاز الحقيقي للقرآن الكريم. وقد رأينا عجز الناس أفراداً، أو جماعات أو أجيالاً عن تفسير القرآن الكريم، وهذا يتوافق مع عظمة هذا الكتاب، المعجزة الإلهية الباقية على مرّ الزمن.

من هنا نقول: إذا كانت الكتب التي حملت عنوان التفسير على مغلفها قد فسرّت وكشفت مراد القرآن الكريم فما الحاجة إلى تفسير جديد؟.وفي أحسن الحالات سيأتي

التفسير المتأخر نسخة مقزّمة عن التفسير المتقدّم. وإذا كانت فهماً للدارس ورؤية فكرية له فهو عين ما قصدناه من استبدال كلمة تفسير كلمة /فهم/ لأن فهمي الشيء يحمل مقدار معرفتي عن هذا الشيء، لا مقدار ما يحوي هذا الشيء من المعرفة. وهذه الفكرة تتوافق وإعجاز القرآن الكريم.

ولإيضاح الإعجاز نقول تتعدّد الشروحات التي تعطي معنى بيت من الشعر بتعدّد القرّاء وسعة استيعاب كل قارئ. ونترك الباب مفتوحاً دوماً أمام أي رأي جديد. ويبقى شيء قد لا نصل إليه جميعاً فنطلق تركيبنا الشائع/ المعنى في قلب الشاعر/.

فإذا كان بيت الشعر قد خلق فينا كل هذه التساؤلات التي أفرزت إجابات متنوعة متفاوتة بالفهم من حيث العمق والامتداد، فكيف يدّعي أي منّا تفسير القرآن الكريم؟. وما الشعر إلا إبداع إنساني! وشتان بينه، وبين النص الإلهي الذي وقف أمامه أعظم الأدباء والشعراء مشدوهين من عظمته. وقد وردنا أن (لبيداً) أقلع عن قول الشعر بعد قراءته القرآن الكريم.

وقد يقول قائل: لماذا لم يفسّر الرسول الأكرم ﷺ هذا النص، وهو المكلف بتبليغه وتقديمه إلى الناس كافة.؟ يمكننا أن نردّ على هذا التساؤل بحديث وردنا عن عبد الله بن مسعود رضي الله عنه عن الرسول ﷺ يقول:

﴿ ما تكلم أمرؤ بكلام لم تبلغه عقول سامعيه إلا كان لبعضهم فتنة﴾ /10/.

يوضح لنا هذا القول المقدار الذي فسره لنا رسولنا الكريم. فقد فسّر لنا ما نحن بحاجة إليه، وما تبلغه عقول سامعيه.

على أرضية ما تقدم نؤسس للدخول في فقرتنا المحورية، ونعرض رأياً نبين فيه الاتجاهات المطلوبة والمرفوضة في فهم القرآن الكريم برأينا بعد استبدال كلمة "تفسير بكلمة فهم". ولا بأس أن نبدأ بالاتجاهات المرفوضة لأن عكسها سيكون مطلوباً.

الاتجاهات المرفوضة في فهم القرآن الكريم

سنعدد فيما يلي البنود المرفوضة برأينا عند تعاملنا مع النص الإلهي وقد نتوافق مع غيرنا في بعض ما نطرح:

1. أن يجزّأ القرآن الكريم، ونحاول فهمه مجزوءاً مفصولاً عن سياقه العام فآيات القرآن الكريم لبنات في بناء النص، وهي المادة الأولية في بناء الفكرة غير أنها لا تمثل وحدة فكرية متكاملة إلا إذا فهمت في مكانها، إن من حيث اتجاه الموضوع العام، أو من حيث السياق الفكري. لأن القرآن الكريم كلي الدلالة.

فإذا ما أردنا بحث موضوع النصر مثلاً أو المشيئة أو المغفرة. فإنه يكون لزاماً علينا

أن نستحضر كل آيات النصر ونفهم أيها الآية المرتكز التي تتوافق مع عظمة الخالق ووظيفة المخلوق.

2. الاعتماد على اللفظ في فهم المعنى. يقول الإمام الغزالي رحمه الله: (من طلب المعنى من اللفظ كان كمن استدبر الغرب وهو يطلبه)/11/ هذا الكلام لا نرسله على عواهنه كما يقال فإننا ندرك أن هناك مدلولاً مباشراً للكلمة، ومدلولات أخرى، وما مدلول اللفظ المباشر إلا أحد هذه المدلولات. لكنّه لا يمكن أن يكون المدلول الوحيد وإلا دخلنا في مفاهيم تتناقض مع أساسيات العقيدة وأولها التجسيم مثلاً.

3. التفسير بالرأي. ولا بأس أن أورد مفهوم التفسير بالرأي كما أورده الشيخ ناصر مكارم الشيرازي في مقدمة كتابه /الأمثل في تفسير كتاب الله المنزل/ يقول الشيخ الشيرازي: "إن أخطر طريقة في تفسير القرآن هي أن يأتي المفسّر إلى كتاب الله العزيز معلماً لا تلميذاً، أي أن يأتي ليفرض أفكاره على القرآن، وليعرض أحكامه الناتجة عن البيئة، والتخصص العلمي، والاتجاه المذهبي، والذوق الشخصي باسم القرآن الكريم، وبشكل تفسير له، مثل هذا الشخص لا يتخذ القرآن الكريم هادياً وإماماً، بل يتخذه وسيلة لطرح كلامه، وتبرير ذوقه وأفكاره، وهذا اللون من التفسير، أو قل تفسير الأفكار الشخصية بالقرآن هو التفسير بالرأي"./12/

ولأن كلام الشيخ الشيرازي قد عبّر برأينا عن التفسير بالرأي كما كنّا نريد التعبير عنه نقلناه كاملاً.

غير أن علينا أن نبين أن التفسير بالرأي هو غير التفسير الرؤيوي. فالرؤية علم وفتح من الله. وامتداد بالبصيرة ينقل الإنسان من جسر إلى جسر إلى صراط الله المستقيم، وهي تتناسب وقدرة الدارس على الفهم والمعالجة وتقديم الجديد.

4. تفسير القرآن الكريم بالاعتماد على مصادر معرفية لا تتوافق مع عقيدتنا وهويتنا كأن تعتمد الإسرائيليات مثلاً أساساً في تفسير الأخبار التاريخية، وكثير من القصص، والأساطير التخريفية.

5. منع الدراسات الرؤيوية من تقديم فهمها عن القرآن الكريم بحجة أنها تأويل، والتأويل مرفوض في الفكر الإسلامي، وهذا الأسلوب أضرّ بالفكر الإسلامي كما أضر إغلاق باب الاجتهاد بالفقه الإسلامي. وإذا ما علمنا أن الرؤية تقدم أحد احتمالات الفهم، استطعنا أن نفصل بين ما يدعونه تفسيراً، وما هو رؤية فكرية، وأن نطالب بإلغاء كلمة تفسير عندما يكون المراد زعم الوصول إلى الحقيقة، وقد اقترحنا استبدال كلمة تفسير بكلمة فهم في كل الحالات.

6. تقزيم مدلول الآيات لتصبح على مقاس نظريات العلم التجريبي. علماً أن العلم التجريبي يقدم جزءاً من المعرفة في حال وصوله إلى درجة التأكد الحقيقي، والقرآن الكريم يقدم معرفة شاملة، والجزء لا يمثل الكل، ومن غير المعقول أن نستخدم القرآن الكريم غطاء لعلومنا بدل أن يكون مصدر علومنا، وكما أسلفنا في المقدمة: هذا الغطاء نرفضه تماماً لأنه يحجّم مفهوم النص الإلهي الواسع على قياس النتيجة التجريبية المتحوّلة، مما قد يحرج النص الإلهي بتقديم العلم التجريبي مستقبلاً، لأن النتيجة العلمية مرتبطة بالزمان والمكان والظروف الداخلية والخارجية، وهي معرّضة لأن ينقضها العلم التجريبي نفسه، والقرآن الكريم أكبر من الأزمنة، وأوسع من المكان مثال ما ورد من تفسير لسورة الهمزة "من أنّ الحطمة التي هي نار الله الموقدة" : هي الكهرباء التي تحمل على الأعمدة الممددة، وإنها تطلع على الأفئدة من خلال قدرتها على التصوير الشعاعي والآن وبعد أن أثبت العلم الحديث قدرته على التصوير الشعاعي من على بعد آلاف الأميال وبدون نقل الأشعة على العمد ما هو رأي هؤلاء المفسرين.

مثال آخر. قال الأستاذ علي كيالي في محاضرة له في تفسير الآية رقم /34/ من سورة الرحمن: ﴿يا معشر الجن والأنس إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السماوات والأرض فأنفذوا لا تنفذون إلا بسلطان﴾ إن علم الفضاء اكتشف أن السماء لها منافذ تسمح للصواريخ بالعبور منها، وإن الأمريكان اكتشفوا أحد هذه المنافذ في سماء فلوريدا. لذلك حدّدوا مركز انطلاق الصواريخ في تلك البقعة، وهذا يفسر كلمة السلطان الواردة في الآية الكريمة وكم كنت أتمنى لو بقي تفسير كلمة سلطان بمعنى العلم لأن العلم كلمة مفتوحة بعكس التفسير الذي قدمه الأستاذ علي كيالي/13/

وقد تطرّق السيد قطب في كتابه /في ظلال القرآن/ لهذه المواقف فقال: العلوم التجريبية تبدأ بالاحتمالات، وتنتهي بالاحتمالات، ونتائج العلوم بذلك تقريبية، وعرضة للأخطاء، ونتائجها اجتهادية، وقابلة للتعديل بالإضافة والحذف، وليست نهائية /14/. فكيف لنا أن نوفق بين ما قدمه السيد قطب وبين عظمة ومعجزة القرآن الباقية.

7. عندما يقود التفسير إلى الفتنة، إن من خلال وقوفه عند وجه واحد للمفهوم يرضي رغبة وغرور المفسر فيطلقه أحكاماً لا يقبل النقاش بها، أو من خلال ما يعرض من تخريفات.

الاتجاهات المطلوبة في فهم القرآن الكريم

فضلاً عما تخلقه فينا الاتجاهات

المرفوضة من آفاق نحدّد عكسها اتجاهات مطلوبة. يمكننا أن نضيف الآتي:

1. السعي الحثيث للإبداع في مجال العلوم، وسلك سبيل المعرفة عن طريق فهمنا للقرآن الكريم. لا أن ننتظر لنفسر الظواهر العلمية بما نفهمه من القرآن، وأن نعمل جاهدين لأن نكون أهل القرآن بحق، وأن نثبت أننا علماء بالقرآن لا أن نثبت علوم الآخرين بقرآننا.

2. العمل على الوصول إلى معاني بعض الآيات القرآنية من خلال ربط مقدماتها بإعجازاتها التي يمكن أن تتكشف لنا، ومن ثم ربط المقدمات بالنتائج، ومن لم يحسن هذا الربط لم يصل إلى التعقل الذي ينقذه من سعير الدنيا، والذي نراه المرتبة الأدنى بين المجتمعات. وهنا يكون السعير حالة لا مكاناً.

خاتمة

أخيراً نقول: لأنّ القرآن الكريم كلام الله، وفيض من علمه الامتناهي، ولأن كلامه مظهر لعلمه، وعلمه مظهر لذاته، وكلها لا متناهية، ولأنه لا تنقضي عجائبه ولا تبلى غرائبه.

فإننا نرغب من مفكري الأمة أن ينصهروا في القرآن، وأن يعيشوا زمانهم به، وأن يعيشوه في زمانهم. انطلاقاً من أنّ القرآن يفسر بعضه بعضاً، ويفسره الزمان. وهذا يتطلب من المفكر الفاعل في الحياة الاجتماعية فهم الضرورات، والمتطلبات، وإدراك المشكلات والملابسات، وبعبارة أخرى المفكر الإسلامي الحق، هو الذي استوعب مسائل عصره وهو الذي يقرأ القرآن، وكأنه يتنزل عليه، ويمثله في نهجه، ويتمثله في سلوكه.

أمّا عدّة المفكر الدارس للقرآن فأقلّها استعداد فكري، ونفسي كما أسلفنا، ويضاف إلى ذلك ما قدّمه الأقدمون من (إتقان في علوم اللغة، ومعرفة الأحكام، وعلم المعاني، والبيان، وسبب النزول، والنسخ، ومعرفة الإجمال، والعموم، والخصوص، والكلام فيما يجوز على الله، وفيما يجب له، وما يستحيل عليه، وأن يعرف علم القراءات، وأن يعاني من هموم عصره ويدرك متطلباته /15/ وذلك ليتسنى له تقديم رؤية جديدة تستشرف آفاق العلم وسبيل المعرفة.

ولا بأس أن أورد في هذا السياق ما جاء عند الدكتور محمد خاتمي رئيس الجمهورية الإسلامية الإيرانية سابقاً في كتابه /بيموج/ من رؤية واضحة، وتشخيص صحيح لأمراض الفكر الإسلامي منذ عصر تراجع هذا الفكر حتى الآن يقول السيد خاتمي: (فرضت العقول المتحجّرة على المجتمع بالقوة الأفكار البالية، والخرافات، والأوهام،

ونظراً لأن الدين الرائج إذ ذاك لم يكن أهلاً لإيجاد الحلول للمشكلات الفكرية، والعلمية فقد شنّ أصحابه حرباً ضد أي فكر جديد حتى العلمي منه، ومارسوا الضغوط على أهل هذا الفكر تحت شتى الذرائع كالارتداد والفسوق)./16/.

وقد قدّمنا أنّ هذا الفريق، وأمثاله لم يستطع فهم القرآن الكريم، ولم يدرك سره، ووظيفته، ولم يعرف كيفية التعامل معه بوعي وانصهار، وإيمان، وقد أكد رسول الله ﷺ أنّ وعي القرآن الكريم . وجاء من النار. وذلك في الحديث الصحيح: "لا يعذب الله قلباً وعى القرآن"/17/.

والوعي هنا غير الحفظ، فالحفظ مستودع المعلومات، والوعي انفتاح، وسباحة في الآفاق، وغوص في الأعماق لأن الدرر الثمينة لا توجد على السطح، وقد أعجبني القول الدارج على ألسنة بعض المتصوفة، والذي يقول: "تؤخذ ألفاظه من حفاظه، وتؤخذ معانيه ممن يعانيه".

وقد رأيت في هذا القول تفريقاً واضحاً بين الحفظ الذي يعطيك اللفظ، والشكل والسطحية، وبين العمق المعرفي الذي يخلقه الإيمان، والوعي، والاستعداد فيتحوّل امتثالاً سلوكياً يخلص الذات من أدرانها، ويعريها من تبعيتها.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

المراجع:

1. الجامع الصغير . الإمام السيوطي . دار الفكر . بيروت.
2. نهج البلاغة . من كلام الإمام علي كرم الله وجهه . شرح الشيخ محمد عبده . دار الكتب العلمية بيروت /1990/ الطبعة الأولى.
3. روح المعاني . الألوسي . دار الكتب العلمية . بيروت /1994/ الطبعة الأولى.
4. التفسير السنني . الأستاذ جودت سعيد . دار الآفاق والأنفس . دمشق.
5. المكزون السنجاري . الأستاذ حامد حسن
6. العارف بالله أبو العباس المرسي . الدكتور عبد الحليم محمود . المؤسسة المصرية العامة

للتأليف الطبعة الأولى /1969/.
7. الجامع الصغير . الإمام السيوطي . دار الفكر . بيروت.
8. مباحث في علوم الحديث . صبحي الصالح . دار الملايين . بيروت /1965/ الطبعة الثالثة.
9. لسان العرب . ابن منظور . دار صادر . ببيروت.
10. إحياء علوم الدين . الإمام العزالي . الجزء الأول صفحة /51/ . دار الخير دمشق /1993/ يحيله لمقدمة صحيح مسلم . موقوفاً على عبد الله بن مسعود.
11. إحياء علوم الدين . الإمام الغزالي . دار الخير . دمشق /1993/.
12. الأمثل في تفسير كتاب الله المنزل . بإشراف الشيخ ناصر مكارم الشيرازي . تنقيح الدكتور محمد علي آذر شب . مؤسسة النشر الإسلامي . قم.
13. محاضرة الأستاذ علي كيالي في المركز الثقافي سراقب بعنوان: تفسير القرآن فيزيائياً
14. في ظلال القرآن . السيد قطب دار الشروق بيروت /1978/.
15. روح المعاني . الألوسي . المصدر السابق.
16. بيموج . د. محمد خاتمي رئيس الجمهورية الإسلامية الإيرانية . تنفيذ وتوزيع شركة دار الجديد . بيروت . طبعة ثالثة /1999/.
17. الجامع الصغير . الإمام السيوطي . المصدر

ماء يتدفق من أعناقنا...

عبد النور الهنداوي

ليس هناك إله على المذبح.. الذي أنا عليه الضحية

..وَ- كلما كانت الهياكل العظمية ساخنة كلما كانت كمية الدمّ - فيما قبل التاريخ - أكثر وضوحاً من ما بعد التاريخ. فهل يحق لنا أن نكتب عن الجانب اللا مرئي للحرية؟ وهل يحق لنا استذكار الصهيل لنبادل وجوهنا بقبضة من الشعير المقدّس.

هل يحق لنا أن نكون مثل الأشياء البسيطة، ومثل الضحك الجيد، لنبعث بجدارة بما خلقه لنا الله! هل يحق للشعراء العرب - جميعهم - السقوط في اللؤلؤ... والانفجار الواحد وراء الآخر؟

ها أنا أمسك وجهي بيدي، لأنني اعتقدت مصادفة أنني الهواء، مع أنني لا أستطيع أن أفعل الشيء نفسه مع فمي!.

وطني الحبيب

إكراماً لحضرتك، سأدّمر وجهي ألف مرّة، وأصابعي ألف مرة، لأتأكد أنني لازلت أكتب الشعر على رصيف له نكهة ريفنا الحبيب. مَنْ مِنَ الشعراء العرب له الحق في الحديث عن أحصنة من الذهب الخالص، ولديه مهنة الصراخ في العسل.

ماذا سيكون لو خرجت الخيانة الباردة من كهفها المائيّ لتنام في أرض الميعاد حافية عارية.

من الحطام، سأقترب كثيراً، كما لو أنني أحد أولاد الأزقة، وسأعيد تشكيل النار من أجل الهروب

الغامض، بل من أجل الأفواه المكتظة بالذباب النووي.

آهْ يا دم الآلهة وهو ينتقل من مكان إلى مكان يريد مأوىً في الأزل!.

كثيرة جداً الأسئلة التي داهمتني لتغيير شكل الخطيئة، للابتعاد قدر الإمكان عن قائد مشى في دمه، واستراح في دمه! يقول لوركا في إحدى قصائده: افرشوا السجاجيد الحمر للحرية، ليتطابق التراب مع ذاته، والهياكل العظيمة الساخنة مع دهورها.

أليست الكتابة هي الأشياء المدمّرة حقيقة؟ أليست القصائد المدوية هي التي أورثتنا الخطيئة، وعرفّتنا الكراهية التي لازالت قريبة من قلوبنا؟

إن الدهشات التي لازمتنا، ظلّت في مكانها تجهش بالبكاء.

يا أهل يعرب بن قحطان: الليل يملؤنا جميعاً، وبمنتهى الواقعية، جاء سيراً على قدميه ليملأ وجوهنا بالضغائن، وليخبرنا ـ بأن ـ الحرب لن تجيّء كما جاءت أيام زمان. الحرب؟ ستجيء على شكل أشعة، وإن شئتم على شكل جدار ينتفض أمام دمه باستمرار!.

ـ تأملوني جيداً يا أهلي، أشبعوا أنفسكم من صورتي لأنكم لن تروني أبداً بهذه الهيئة...

ماذا يحدث للنار حين تقترب من الانتماء؟ ماذا يحدث للمثقف العربي حين يكون مهزوماً، ومع ذلك يستخدم المصطلحات الدموية لتبرير ما اقترفته الكراهية.

ما رأيكم جميعاً، بالوردة التي تحولت إلى خنجر وارتدت التراب، ونامت قريرة العين، لتدحر الدوي القادم من الفراغ؟

إن النار التي فينا، مشت باتجاه الأمام، ولا أحد يعرف إلى أين.. لقد عثرت في دمي، على كمية هائلة من الطين.. لقد جئتكم من ألف عام، وذهبت إلى ألف عام أخرى.. فهل نحن بحاجة إلى انتماء، إن الذي يستطيع أن يصنع الرغبة، هو نفسه الذي يصنع الخيال. أيها الوطن الحبيب المرصّع بالنار!.. إن الضوء الذي تغلغل تحت الجلد، ظَهَرَ عارياً في مكان آخر، واعترف أنه يشبه إلى حدٍّ ما الفضيحة، وهاهو الإنسان الآخر الذي تعرفونه جيداً، صارت له القدرة على التحكم بالظلام.

إن الدم العظيم لا يحتاج إلى تصفيق، بل يلزمه الكثير الكثير من الخشونة، والكثير الكثير من الجنون.

إن دمنا العظيم، جعلنا نحتاج إلى كثير من الرثاء، لأن سيد العالم "وحده" استطاع أن يتسلّق التاريخ إلى ما لا نهاية.

لا أعتقد أن سيد العالم، وبول برايمر وعوفيديا يوسف وباروخ غولد شتاين وإسحق شامير وبيغن و. ايتمار رابينوفيتش الذي يتأذّى من لون الستائر ذات اللون الورديّ بحاجة إلى من يصفّق لهم، إذ من مهماتهم العظيمة إعادة العرب عن بكرة أبيهم إلى عصر الكهوف!.

الطائرات في أمريكا جميلة جداً وهي أقرب إلينا من حبل الوريد.

يقول أحد الجنود الأمريكان في رسالة لحبيبته: لقد جئت أساساً إلى هنا، أي إلى العراق، لتفكيك البشرية، وإعادة صياغة العناصر كافة بمعمارية تعتمد كلياً على نظرية التفكيك ذاتها.

وطني الحبيب.. ها أنا قلت بعض الشيء، فهل هذا هو الانتماء!.

قصيدة تحت خطّ الشّعر

محمد علاء الدين عبد المولى

من كان ينتظر الرحيلَ،
سيلتقي بجسوره عريانةً وفقيرةَ العرباتِ
يسقط فوقها يومٌ وينقضّ الغرابُ
فلتُبقِ مِن خطواتك الأخرى
قليلاً من صباحٍ لا يورّثهُ الخرابُ
سيسلّطونَ على هوائكَ كل قطعان الذئابِ
ويدمغون على قميصكَ نعيةً بيضاءَ
تُملأ كل يومٍ بالمزيد من الفواتحِ،
أنتَ لم تشهد على تفجيرِ ليلٍ ناحلٍ بحجارةٍ نوويّةٍ
إذ كنتَ تقرأ في الحصى أفقاً جديداً...
هل تصدّق ما يحسّ به الحصى
وتخونُ ما يملي الكتابُ؟
كذب الكتابُ ومن كتبْ
والحبرُ دجّالٌ ومحتالٌ
ينصّبُ أيَّ نصابٍ إماماً منتجبْ
زحزحْ صليباً ما صَلَبْ
وانهضْ... فلن يجد المؤذّنُ نجمةً
ليشقّ صمتَكَ باللّهبْ
خذ شمعةً ذبلت على الكرسيّ
والبس شرشفَ الأشباحِ
واستعجل لوجهكَ زهرةً صوفيّةً
كبرتْ وغافلتِ الحديقة...
لا تودّع مَنْ غفا
واصعدْ على دَرَجِ المياه الصّلبِ حتى تلتقي

بجلالِ خلّاقٍ هرِمْ
يا بن القواريرِ العتيقةِ
قيل رفقاً، فهي أصلاً تنهدْم
... ...
... ...
الدائخون مع الدخان
الناهضون من الضريح
تبادلوا أكفانهم وأتوا إلينا
من يحسن التلويحَ للموتى إذا عادوا؟
. أنا...؛
فأنا . ومنذ طفولتي . أرتادُ قربَ الحيّ مقبرةً
أثرثر مع جماجمها
وعند الفجرِ أشرقُ نحو بيتي مسرعاً
من قبل أن يستيقظ الموتى
ويذهب والدي للجامعِ المسقوفِ بالمطر الغزير
أنا ألوّح عادةً للنّادمين على ارتكابِ العمرِ
أعطيهم ضحاياهم وأرجع من مزاياها نصيبي
لي حبيبٌ لم أزلْ أقصي مراياهُ وألغي عطره
ليظلّ وقتٌ للنحيبِ على حبيبي
لي رثاءٌ مدلهمّ الطّقسِ
أذكر أنني أشبعتُ أزلامَ الطغاةِ بهجوهم
وبأنّ عرش الماءِ مالَ لقلّة الأمطارِ في لغتي
خسرتُ من القصائد بعضها
لأطوّب الجثث التي سكنت مخيّلتي
وما زالتْ تلاسنني وتسخر بي
تقولُ: لقد ذوى الطاغوت مثل الظلّ
والموتُ الجماعيّ انكشفْ
فبأي قافية ستسندُ أمّةً
كم قيل فيها أنها أمةٌ وكم قالوا مَعارضُ للتحفْ
هبطت بدون مظلّةٍ في الهاوية؟
(أرجوكَ لا تكملْ لئلا تلتقي في الدّربِ نفسَ القاف..لةْ)
قلتُ: القصائد لا تؤرخُ
بل تحيطُ بكوكبٍ خربٍ وتركض مثل مجنون أضاع مسالكَ الشهواتِ:
ليلى أو بثينةُ أو دمشقُ، ويمكن الآن اقتسام الشرق في الأشعارِ
بيروتٌ وبغدادُ وقدسٌ يوسفيّ أو حجازٌ خلّبيٌّ
كلّ جغرافيا الكلامِ ذبائحٌ في فرن أشعاري
سأذكرُ . في سبيلِ الذكرياتِ . عصابَ هولاكو
وأذكر انفصاماً في رؤى الحجاجِ
أو سيفاً يحزّ به أمير جماعةٍ أعناقَ عائلةٍ
لأن جدارها ملأته أسماءٌ لآل البيتِ،
صوّرهم ليعرضَ فيلمهم في سهرة الاثنين...
صلّ على النبيّ
زِدِ الصلاةَ على النبيّ
لأنه سيسامح الفقراء لو كفروا...
... ...
و(هتلرُ) كان قد أوحى إلى (موسى)
أن استعمل عصاكَ بدون أفعى واكتملْ
هذي عشائرُ أمّةٍ شردتْ خيامهمُ عظامٌ ليّناتٌ

قصيدة
تحت خط الشعر

فانتقمْ مني بهِمْ
عمّق لهم فرناً فضائياً
ولكنْ ضع على أبوابه بعضَ النسيمِ
حتى تصيد الباحثين عن الهواء ولو على طرف الجحيم
وزيّنِ الشّبّاك باللوحات،
طبعاً لا تضع لوحات (دافنتشي) لأن (الموناليزا)
لن تحوزَ على الرّهانِ
وضع لـ (بيكاسو) حروباً لفّها في جوربِ الألوانِ
واندلعْت على (أسبانيا) ريشاته
كمكعّباتٍ مظلمةْ
... هل كان (هتلرُ) طغمةً أم نخبةً من دون أن يدري؟
. أتجهلُ؟
. لا ولكني أعيد قراءة الطغيانِ
. أنت الآن تلميذٌ لـ (سلفادور دالي)
. ما لي به، أنا دماري واضحُ المعنى
وأوضح منه ما يلهو به المبنى
وأوضح من غمامته.
ومن عكازهِ.
ساعاتهِ وعقاربٍ ذبلتْ ودارت عكس خارطة الليالي
وأنا ثيابي جبّةٌ مسكونةٌ بالريحِ
أوضح من شواربه
وما لي من يديّ سوى وبالي
أنا شرطُ كل جنازةٍ
وغذاءُ كل مذابح الأمم الخوالي
ومعي جرارٌ هشّةٌ
وسقوفُ قلبي رخوةٌ
وأنا ضئيل العرس
أوضحُ من عجوزٍ علّموها أين سرّ العشبِ
فانقلبت صبيّةْ
وأنا عجوزٌ في بلادٍ هرهرتْ
وصلت إلى سرداب عقمٍ جاهزٍ للانتحار
أنا بلاءٌ سرمديٌّ ملصقٌ فوق الجبينِ
ولا غبار على محاصصتي مع الشيطانِ
أعقدُ أيّ حلفٍ باهتٍ
لا ليس من جدوى
وجديُ الحلم سكّيرٌ إذا جدّ الرعاةُ
. يا شعرُ أربكتَ التّلقّي واشتكى منك الرواةُ
حتى هواةُ الشائعاتِ تأوّلوا فيما تهلوسُ
واكتفوا بالقول إنك تحت خطّ الشعرِ...
. هذي شائعاتُ
فلتبتعد عن هزّة الذكرى وإلا فليكن
طوفانُ (موحٍ)
. أنت تخطئُ
. بل أصوّبُ...
إن نوحاً ضاق باستعماله النمطيّ في ملهى الحداثةِ
وانزياحِ القول عن قول رتيبٍ
ناح أكثر من لزوميّات نوّاحٍ
فدعه واتبع الموحي
ولا تحمل على فُلْك النبّوةِ أيما زوجٍ بهيجٍ
دعه يمخرْ وحده متثاقلاً من حمله الأبديّ
من قففِ الرماد
واقتل إذا ما شئتَ نفسكَ

دع (جيناتِ) الكون عاطلةً
نسيجَ العمر مقصوصاً من الأعماقِ
دع كلّ الأرامل والبغايا والضحايا
وإذا سمعت قتيلةً تبكي فساعدها على
أن تدخل النفق الأخير
حتى تنظّف كل جزئيات هذا الكونِ من نطف الفسادِ
ومن مراوغة المرايا
وجهاً لوجة أنت والموحي بأي بلاغة أخرى
وأيّ حمامةٍ أخرى
ولا تنهكه بالشكوى
ولا تأخذه بالبلوى
أفضِ من شاهق الرؤيا
إلى مستودع العدم الكبيرْ
وأبدأ مع الموحي قصيدتك الجديدةْ
لا تعط عاشقة كماناً أو بيانو
لا تصغْ للنّادباتِ جنازة أخرى
لقد ملّ الوجود من البكاءِ
وضجّ حراس الجحيم من المجازرِ
لا تصف للبحرِ مجزرةً
وأغمض عينكَ اليمنى
وهرّشْ عينكَ اليسرى
لتبطشْ بالبقية من دموعكَ
وأسترح في يومك الثاني
لترقص بينما الصلبان تفعل فعلها
والطائرات تصيبُ حتى ما ترجّع من صدى في أبعد الوديانِ
هذا الكون:
مهبولٌ ومخذولٌ
ومسطولٌ وسطيّلٌ وأسطولٌ ومسطالٌ
وإسطبلٌ ومَسْلَطَةٌ ومفسدةٌ
ومفسودٌ وسفّودٌ
وفاسودٌ وفسّادٌ وإفسادٌ...
ومنذ سنين قلتُ بأنّه:
العاهورُ والعهيّر والمعهورُ
والعهرورُ والعّهورُ والعهّارُ والمعهارُ والعهريرُ
. لا تعلك مزيداً من معاجمكَ القديمةْ
اترك حليمةْ
رجعت ولم ترجعْ، سواءُ
قل أي شيءٍ لم تقله، فالغناءُ
ناعورة يبست، وطاحونٌ هراءُ
أنجبْ قليلاً من بياض الصفحة العذراءِ
وادخل في محيطِ سرابها
واصنع لها كوخاً حداثياً
وإمّا شئتَ بدئيّاً
لترتع فيه أنت ويوسف النجارُ
. ماذا يفعل النجارُ؟
. قد تغشاك صاعقة فتقتلُ
وهو يصنع من عظامك شبه تابوتٍ لتُرمى في المياهِ
. أما ضجرتُ من السقوط على الحنوطِ
من المحيط إلى القنوطِ؟
ومن قوافٍ علّةٍ معلولةٍ
غشاشةٍ مغشوشةٍ
أكّالةٍ للسّحتِ أو مأكولةٍ؟
... ...
أخفضْ سُعاركَ يا فتى
الشّعر مشروعٌ حريريٌ إذا ما جاء تموزٌ

قصيدة

تحت خط الشعر

ومحروسٌ بآلافِ القناديل الرخيمةِ
بعد شحّ الزيتِ
متروكٍ كمعتقل وراء الكونِ لا يدري به أحدٌ
ولا يعطيه سجانوه منفضةً ليرمي نفسه فيها
وهذا الشعرُ كانَ طوافَ أهل الروح في سُكْرَيْنِ
حتى تاه عن محرابه
ومضى وحيداً بالثيابِ المستعارةْ
الشعر يا بنِ الوهم يدبك في الفراغِ
ورقصة المعنى انتهت من قبل بدء العزفِ
في قصر الدعارةْ
(والله ما شئت التداعي في القوافي
غير أني لم أجد بدّاً
لذا فأنا أقدّمُ للقصيدةِ عذريَ الواهي
على حشوٍ ضروريٍ وهذي الاستعارةْ)
... وإذاً
هو الشعرُ المعرّى من جماليّاتهِ الأولى
ومن ينبوعهِ السّحريّ
محرومٌ من التّحديقِ في السمواتِ
محنيٌ كشيخٍ تالفٍ في آخرِ المشوارِ
قبل صعوده درجَ النهايةْ
الشعرُ قلْ دكّانةٌ مهجورةٌ
كانت تبيع ملبّساً لقوافل الأطفالِ
والحلوى لعاشقةٍ رمت جدّولةً شقراءَ فوق عبيرها
والآن...؛
مات البائع العفويّ
وانكسرت أواني روحه
ورفوفه الزرقاءُ جمهورية محتلّة
من كل غزوٍ طارئ أو ثابتٍ
ما أوحش الدّكانَ يحشوها الغبارُ
تزورُ عنها الشمسُ يُخرجها المدارُ
الزائرون تراجعوا
والبائعون تكاثروا كأرانب اللغة الرخيصةِ،
يا زمان الفجر والصلوات خلف إمام هيمانين
ارحلْ يا زمانُ
نعسَ المغنّي
والندامى ضيّعوا مصباحَهم
وتلاعبَ الحرّاسُ بالأنفاسِ واحتضر الحصانُ
لم يبق للشعر اليتيم أبٌ ولا أمّ ولا جارٌ
ونطّ الكلّ فوق الحبلِ
حتى قدّ من دبرٍ
وقطعت الأياديَ وهي تعجنه
فلم يخسر ولم يربح
ولم ينفع رهانُ
يا بن الينابيع البخيلةْ
الشعر مرميٌ على باب العدمْ
اقرعه بالأهدابِ لا تُخرج قلمْ
تكْ تكْ دَدَمْ
دوّنه دونَ أصابعٍ
أنشده لا وتراً وفمْ
نغّم على موّالهِ
حتى يطيب لك النّغمْ
دَمْ دمْ . ددمْ
دَم دَمْ . ددمْ

دَمْ
دَمْ
دَدَمْ

... ...

20/ 6/ 2005

قصيدةُ الغَيْث

عبد اللطيف محرز

عتَّقْتُ جمرةَ جرحي في جفون غدي
شمساً، لمستقبل الأيام، في بلدي
وقلتُ للجرح، كنْ فجراً لمولدها
وثديَها الدافئ الوهّاج للأَبد
كنْ حلمَها، صبوةً خضراءَ يانعةً
لينعمَ الناسُ؛ كلُّ الناس، بالرَّغَد
ليشرقَ الكوكبُ الأرضيُّ، مؤتلقاً
وقد تخلّص من حقدٍ، ومن حَسَد
فلا تُرى قامةُ الإنسان ساجدةً
طول الزمان، لغير الواحد الأحد

* * *

سكبتُ عُمْقَ سماءٍ في جذور دمي
فأورق العالمُ العُلْويّ، في كبدي
ورحتُ أحتضنُ الأفلاك. أزرعُها
. رمزاً لوحدة هذا الكون . في جسدي
وصغتُ قلبي لنور الله باصرةً
تضيءُ لي، في دَجِيّ العمر معتقدي
فلا أَحيد . ومهما عقّني قَدَري
وضاق بي . عن سبيل الحقّ والرَّشَد
وأَنتشي طَرَباً، للحزن أَمسحُه
بدفء روحيَ، عن أجفان مضَّطَهد

* * *

يا فرحةَ الحزن في جَفني ألا انطلقي
تموُّجاً عبقرياً، دونما زَبَد .
وأيقظي الموجَ في أعماق فطرتنا
بحارَ حبٍّ، بلا حَدٍّ، ولا أَمَد

بالحبّ تستنبتُ الأيامُ بسمتَها
رسالةً للورى، من نعمةٍ، ودَدِ
ويُزهرُ العقلُ، علماً، حكمةً، وتُقىً
فالروح مجلى، سماواتٍ بلا عَمَد
آمنتُ بالعقل، لكنْ حين تُسعِفُه
سحابةٌ من يقين الروح بالمَدَدِ
آمنتُ بالعلمِ، لكنْ دون عولَمةٍ
تُصيبُ عينَ ضمير الكون بالرَّمَد

* * *

حرفان: [حقٌّ] و[خَلْقٌ] في اتّحادهما
ونقطةُ الباء، نُعمى خافقٍ غَرِد.
فلنُطْعم البلبلَ الغرّيدَ، أُغنيةً
روحيّةً؛ دون تزييفٍ ولا فَنَد.
ولنرتشفْ دائماً أنفاسَ جنَّته
توهّجاً من سنا عدلٍ بلا أَوَد.
فلا يُلامُ ضميرٌ في تعبُّده
ولا تُطَلُّ دماءٌ دونما قَوَد.
ويستفيق صباحٌ، شاهرٌ أملاً
يشدّ في مدلهمّات المدى عَضُدي.

* * *

حرفان: [عقلٌ] و[روحٌ] في ائتلافهما
ونقطةُ النّون، نبضُ القلب في الولد.
فلْنحضنِ الولد الخلاّقَ، أُمنيةً
تسري نشيداً، مع الشّريان والوُرُد.
ولْنسْقِهِ خمرةَ الوجدان صافيةً
ممزوجةً من رحيق الحقّ بالشَّهَد.
ولْنزرع الحلمَ، في رؤيا رجولته
سيفاً على صهوات الفارسَ النَّجِدِ.
لتفتحَ السينُ في آفاق سيرته
بوّابةَ الخير، للأبناء والحَفَدِ.

* * *

خلعتُ أثقال جسمي سابحاً صُعُداً
مع السحائب من ماءٍ ومن بَرَد
وقد حَبَتْني بحورُ الشعر مُهجتَها
وزوّدتني شموسُ الفكر بالرَّأَد
وأُسرع السيرَ أحياناً، ويَغْلبُني
حبُّ الهُوَيْنى؛ فأمشي سيرَ متّئد
وأقرأُ المطرَ المجدولَ فاتحةً
لنُعمياتٍ، لآياتٍ، بلا عدد
واللهُ أَكرم أشعاري وأوكل لي
رعايةَ الغَيْث، فالإبداعُ طَوْعُ يدي

* * *

قصيدةَ الغَيْث، هزّي الأرضَ عاشقةً
ودغدغي، رَحِمَ التكوين، واتّحدي
بقلبه. فنراهُ باسماً، فَرِحاً
مُبَرَّأً من هموم العُقْم والكَمَد
يرشُّ صبحاً على الدُّنيا قصائدَهُ
عبّاقةً بأريج الحُسْن والغَيَد.

وترتدي غابةُ الأحلام، ضاحكةً
راياتِها الخضرَ في أشكالها الجُدُد.
يا قطرةَ الماء، من بحرٍ إلى جبلٍ
لنهرٍ، وادٍ، طويل الذَّيل، منفرد
أنتِ الحقيقةُ في شتّى مظاهرها
فعانقي قدرة الخلاّق واتّقدي.
* * *
من اتقادك يا ماء الحياة سرى
سرّ التبرعم في صيرورة الجلد
وافترَّتِ الأرضُ عن [إنسان] مقلتِها
كبرعمٍ، أريحيّ الأُمنياتِ، نَدِ.
وأزهرتْ كلماتٌ من حروف دمٍ
على شفاه قوافٍ كالضُّحى شُرُد.
سار الأنام معاً، واقتاد سيرَهُمُ
غابٌ من النّار؛ نابٌ للدّماء صَدِ.
واصّارعتْ أَعْصُرٌ، واسّابقتْ أُمَمٌ
والدّربُ ينهارُ للأعلى بلا سَنَد
أقتاتُ داليةَ التّاريخ، أشربُها
أرنو لعقلٍ، طموح الشوق، مجتهد
جابَ السماءَ، وصاد النجم مفتخراً
لكنه راحة الأرواح، لم يصد
لا ينفع العقل في عليائه بطراً
والروح مشنوقة، بالحبل من مسد
* * *
تكاد توقف هذي الأرض دورتها
لِما تعانيه من جَوْرٍ ومن جَهَد
تعولمتْ قريةً، خذروفَ تسليةٍ
وخيطُ مسماره في كفّ مضطهِد.
يختال ذئباً [حضارياً] بفلسفةٍ
ترى الشعوب كقطعانٍ من النَّقَد.
جذورُ غاياته، أنيابُ صهينةٍ
فليس تثمر غيرَ الظلم واللّدَد
مهلاً، سينبت من دمع الشتاء غدٌ
معطّرٌ ببريق العزّ والصَّيَد
ويخلع الحَمَلُ المسكين جلدته
ويرتدي باعتدادٍ، لبدة الأَسد.
وتستحمّ شعوبٌ في شروق رؤىً
بعيدة الروح، عن نفّاثة العُقَد.
* * *
يا أمتي، مزّقي، ثوب الدجى، وردي
مناهل النور في الإيمان وابتردي
فكيفَ تَرْضَيْنَ ثوبُ العيش من (سقرٍ)
مغمَّساً بجراح الذل والنّكد
وأنتِ من أيقظ الدنيا وأطعمها
حلاوةَ المشتهى من جنّة الخُلُد؟!...
عودي لروحك، وحياً صادقاً أبداً،
عودي. فربّك لم يولد، ولم يلد.

93

نشيد نفسي

.د. نجمان ياسين

إلهي.
طفلك الذي أهديته روح الصقر.
وعذوبة الندى.
محاصر بالظلام.
ومرمي في غيهب الجُب.
فباركه بنور محبتك.
ومسد فؤاده، بشذا جلالك.
وأطلقه، لينطق بالحق...
إلهي.
عطاياك ضوء.
ونجوم تنير الدرب.
وأنا مضيّع في دهاليز الضباب.
فاكشفِ بقدرة سرك
الغشاوة عن عينيّ،
وخذني إلى عتبات فيضك.
لأبصر شمس حياتي.
تزدهرُ بألقِ نورك...
وأكادُ أرقُ مثل الندى.
وأبرقُ بضوء حريقي.
أبصرني أتوكأ على قلبي.
وأمرقُ صوب روحي الهاربة مني...
منذورٌ لليأس،.
أم للبأس.
يا فتى المحلات القديمة؟
يأخذك الضباب.
أم تمخرُ العبابَ.
بنور عقلك؟
تنحاز للأغنية يا هذا الفتى.

وتهجرُ كآبة الركون إلى أنياب الغول.
يأخذك منك الشرودُ.
ويطلّ رمحٌ دَمَك العنيد.
فأستعن يا فتاي.
بجمر رجولتك.
وتعوّذ بسلسبيل أعماقك،
وأقم عشك عند أعالي القباب البيض...
بين مخالب سماء تتقطر بالدم.
وأنياب أرض حريق.
يلوبُ قلبُك الغريق.
الأرض جد غريبة.
والسماء جد بعيدة.
وأنت أكثر من جرح.
وأكثر من نزيف.
الليل، صديق يقربك من نفسك.
والنجوم تلجأ إليك...
النار أنيسي. وجليسي.
والنار مائدة روحي المترعة باللهيب.
النار ضوئي.
ونافذتي.
وصنو دمي النافر،
وعقلي الذي يتقلب بين الأغنية والندم...
هكذا أضيء بناري،
وأفيض بغضبي واشتعالي.
أراني مهروس القلب.
ومطحون الجسد،
وأراني روحاً تسري إلى الأعالي...
هكذا، أمسك عنق الأسى.
أدقهُ.
وأسجرُ دمي.
وأبدأ، أغنيتي، ولهيبي.
هكذا، عيناي حنو إلى سدرة المنتهى.
ووجهي قنديل.
ودربي إشراق.
هكذا، روحي نهر،
ودمي قيامة...
تماسك،
وانفض ما تراكم من غبار الظلام في القلب.
تماسك.
واهجر شجن الروح،
وخاصر النهر،
يمنحك النهر أسراره.
ويفرشُ لك بساط زرقته،
ويمضي بك، إليك...
ولكِ.
أن تغرد خارج السرب،
وأن تطلق زلزالك في بحيرة السكون.
تعانق إعصارك،
وتفجر بركانك،
وتفتضُ هذا الصمت المُميت...
لا بُدّ لي.
من حلم يرجُ الروح.
ومن قيثارة تلغي دموع القلب.
لابدّ لي،
من دهشتي المفاجئة،

ويقظتي المباغتة.
لأنتشل بلبل أعماقي.
من قفص الصمت.
وأجعله يشدو والسكين على الرقبة...

96

قصائد

د. صاحب خليل إبراهيم

1- المغنّي

صوت المغنّي في الفضا
يرمي الحجارَ على الهواة..!!
والحُلْمُ يُسْندُ غربةَ الشجرِ المسافرِ،
نحو ظلِ الأضرحه..!!
.. .. ..
.. .. ..
جثث المغيبِ تكاثَرَتْ..!
ضجّتْ بها
أرضٌ تُهاجرُ نائحهْ..!!

2 - غابة

في ظلام الحقول
جَرَّحَتْهُ المسافةُ واللحظةُ النافرهْ
سكنَتْ روحَهُ
غابةٌ
موحِشَهْ..!!
أطْفَأَتْها شظايا الزمن..!
وانزوى
راثياً
نَفْسَهُ،

وبقايا وطن..!!

3 - نجمة

نجمةٌ
وقَعَتْ
في الشراك
لبستْ
ليلَنا
كَفَناً للهلاك..!!

4 - الغروب

الشمسُ ينحَرُها الغروب..!!
والليلُ ينهشُ موجةَ النسيان يرميها
على صَخْرِ الأسى..!!
مُتَوَحشاً
شجرُ الكابةِ صارَ في كل الدروب..!!

5 - أفعى

هي أفعى تُخَبِّئُها الأزمنةْ..!

كُلَّما
نَزَعتْ
جِلْدَها
لَدَغَتْ
ومَشَتْ
آمِنَهْ..!!

6 - امرأة

امرأةٌ
تهوى جَسَدي
لَمْسَتُها
سكّينٌ للذَّبحْ..!!
سَلَخَتْ
جلدي
باسْمِ مَحبَّتها،
وبرَسمِ المَدْحْ..!!

7 - غبار السفر

منْ يُرَتِّبُ أشياءَهُ،
في خريطة أسفاره؟!
مَنْ سيحملُ عطرَ المنافي؟ ومَنْ
سَيَلّمُ غبارَ السفر؟

في سلالِ الهدايا،
ويملأ حزناً حقيبته الفارغه..؟!

8 ـ ذكريات

تَمُرِّين أنتِ
بلا قَدَمينِ..!!
على صَهْوَةِ الحزنِ أيّتُها الذكريات..!!

9 ـ جرح المساءات

مساءاتُ جُرحي
نزيفٌ بخاصرةٍ للرَّحيلِ
بكتْ منْ
تضاريس هذا الزمان.
....
وداعاً
لنكهةِ سِرٍّ
يُقايضُ حُلْماً
يمرُّ على سَعَفٍ للنّخيل
كلَوْنِ الخريف..!!
وذا شجرٌ غارقٌ
في ملوحتهِ الفارهةْ...!
ليبكي وحيداً
على عزلةٍ للسَّحاب.

ويسقط حُلْمُ الفصول
على عتمةٍ للبراري
وأسمعُ كلَّ تراتيل الحصى
يئنُّ ويرحَلُ في ظمأٍ للسراب
وماسَتْ
ضفافُ الجراح
على شَفَةٍ أيقظَتْ صَمْتَها في مداها
ليخضرَّ في الدربِ عودُ الرياحْ..!!

10 ـ كتاب الصباح

ـ أين كتابُ الصباح؟
ـ ماتت الأحرفُ الناصعه..!!
في ظلام الفضاء
والأسى
معطفٌ
واللظى قبّعة..!!

11 ـ السؤال

السؤال
بهرب الآن نحو اجتراح الغروب..!.
دهشة،
لابتكار الضَّياع..!

كُلّما لأهلِ الهوى لا ينامْ..!!

سار نحو اخضرار،
عاد مُتّشحاً
بالشحوب..!!

12 - شجر

شَجَرٌ
ينثني
في ظلامِ العصور.
يختبي
في سؤال الخصام..!
والسؤال سيبقى على لَمْعِ سيفٍ،

100

تمثال فينوس

د. صالح الرّحال

جَبَلٌ يَلبسُ الغيْمَ قُبَّعةً ها هُناكَ،
ويضحكُ، يَضحكُ من شِعْرِ (هوميرَ)،
حتّى يذوبَ من الضحكِ،
لا أحدٌ قدْ رآهُ، ولا أُذُنٌ سَمَّرَتها
عُذوبةُ ضِحكتهِ، فابتَنَتْ بيتَها في خِفافِ السفوحْ.
وَشَيْخٌ عجوزٌ تَرَمَّدَ من ذلك العُمرِ طولاً،
يُنَّقل خُطوتهُ غابشاً بينَ (ممفيسَ . دلفي)
وما بينَ (مكّة . والطورِ)،
ما بينَ (غانْجٍ) يَصبُّ غواياتهِ في خليجٍ
محيطٍ،
تُؤَلِّههُ عصبةٌ ها هناكَ، وتمضي تآويلُها وارِفهْ،
وبينَ غواياتِ شط العربْ،
البداياتُ أنثى،
الإلاهاتُ أنثى،
(تَعاماتُ) أنثى،
رَبيبةُ تلكَ السماءِ البهيَّة أنثى،
و(هيرا) التي راودَتني وراودْتُها خلفَ ذاك الجبلْ.
يقولُ العجوزُ الذي أطفأتهُ الطوالعُ والرُقُمُ الموغلاتُ،

تمثال فينوس

ولمْ تبقَ من ذكرياتٍ تمورُ بداخلهِ غيرُ أنثى وحيدهْ،
يُحاولُ أنْ يبتنيها على سرعةٍ،
خوفَ حُسّادِهِ واللصوصْ.
رِعْشَةٌ في يديهِ، جفافٌ بظنبوبهِ، غؤورٌ بعينيهِ،
يَمضي إلى ساحة الخَلْقِ،
يحملُ مِعولَهْ، فأسَهُ، صفيحةَ ماءٍ فُراتْ،
يقرّرُ قَبْلَ يموت، سَيُنشئُ تمثالَها حالةً لا تُضاهى،
وَخَلْقاً على غيرِ خلقٍ قديمْ.
تُدغدغهُ هذهِ المسألهْ،
يصبُّ الصفيحةَ فوقَ الترابِ
الذي فارَ مِنْ وَجْدِهِ وانْعلَكْ،
وحنّتْ خلاياهُ، حنَّتْ،
إلى أنْ تأسَّسَ في ساحةِ الخلق هذا الـْ...،
ويسمعُ في هذهِ اللحظةِ الخالقهْ:
قهقهاتٍ، صفيراً، وضحكاً، وصوتاً جهوراً
يُذّوبهُ جبلُ المُعضلهْ:
تُريدُ الخلودَ كأنّكَ مثلي، فهيهاتَ
يا أيها الشيخُ، هذا جنونٌ بليغْ.
ويضحكُ ذاكَ العجوزُ، ويضحكُ،
يَضحكُ ذاكَ الجبلْ.
فَلا أحدٌ قدْ رأى ذينْكَ الأحمقينِ،
جَلى ذلكَ الضحكَ، ذاك الصفيرْ.
ولكنَّ نصباً قديماً لِفاتنةٍ موغلِهْ،
على سفحِ ذاكَ الجبلْ،
كأنّ مراياه، كلَّ مراياهُ
تسألُهُ سرَّهُ أن يبوحْ،
فتأتي الظِلالُ على قدْرِ ذاكَ السؤالْ...

102

أسلاف..

موفق نادر

①

آدم

ستخرج من قفص الاتهامِ
بريئاً
. أظنّ .
من الشبهاتِ
ولستَ بريئاً من الحبَ
ها إنّ خلفك من جهة القلبِ
تأتي نساءٌ
ينضّدون فوق رفوف المساءِ
ثماراً
يفيض على شاطئيها الكلامْ

ستورثك المجدَ تفّاحةٌ
ينقط من شفتيها المدامْ
وتبكي عليك الطلول اشتياقاً
وتعلن:
في البدء
كان الغرامْ

②

قابيل

ها إنّ النهر يعيد إليك الجثمانْ
فامسح بالعشب السكينْ
وارحل ما بين الأغصانْ

أتظن امرأة حملتك صغيراً من وهنٍ
غسلت جفنيك بماء الوردِ
ستغفو
فارحل من جثة هابيل
بريئاً
وتسلّقْ أشجار الرّمانْ
لابدّ سيأتي من خلل الأشجارِ
رسولٌ
يتلمّس في خيط الدمّ
الذكرى
ويعدّ أصابع سيدّه المقتول مراراً
فلعلّ امرأة عاهدها
لابدّ ستأتي
تشعل في ليل الولد المقتولْ
من شمع أناملها الولهى
غسقاً وذهولْ
فامسح خنجرك النبويّ بظلّ العشب
وادخل
في وجل المعقولْ..!!

③ حوّاء

يا ربّي
كم كنت عظيماً
وإلهاً معصوماً في سدرتك العلياءْ
حين وهبت الطينَ
كياناً من ألقٍ
عبقاً
وبهاءْ
فتجلت من بين أصابعك العليا
حوّاءْ
كانت فاتحة من عطر اللوز
تفشّى عند الأبوابِ
المشرعة الأمداء
ليجيء الخلق جميعاً
كي يجثوا عند المحرابْ
وتمنّوا
في لحظة وجد صوفيّ
أن يلجوا البابْ
فاحتجبت أسرار شتّى
والمعنى ذابْ

④ نوح

لا رفّ جناحٌ في الآتي
لا انزاح الماءْ
والأفق تلظّى من وهجٍ
والوقت دماءْ
فاخلع مجدافك
يا ربّان الزمن الآتي
وتقرّ الوقت المسفوح غريباً
وسط الأنواءْ

ستجيء الغِربان الغرثى
زمراً رعناء
تنشر سافية من ليل مشؤومٍ
يسري
بين الأحياء
يا نوح.. الغافل
والقربان الحاضر أبداً
لا.. لا تنظر نحو الأفق طويلاً
قد يرديك الوقت قتيلاً!!
ذات مساء والماء يسحّ على
الوجنات المخضوبةِ
بالحنّاء
يا ربّ اعذرني
آمنّا
بالماءِ
تقدّستِ الأسماءْ
ها إنّي قد أعددتُ الفلك
كما علّمتَ
ومن كلّ الأجناس
ترى زوجين محبّين
وأنا روحي مستوحش
في أرجاء الكون
الغارق في الظلماء
برّحني هذا الموج القادم
من يدك السمحاء
ماء
يتلو ماء
يتلو ماءْ
يا ربّي أين الصحراء؟!

كم عذبني الشوق إليها!!
فاخطف روحي
أو ارجع لي حفنة رمل
أتشممها
كي أسترجع
ذكرى أولادي البسطاءْ
في لحظتها
غاض الماء
والفلك تهادت فوق "الجوديّ"
سريراً
من وحل ودماءْ
فاختلطتْ فيها الأسماءْ.

⑤

يوسف

أعود إلى الجبّ
لا إخوتي يبصرون دمائي
ولا أبتي يرقأ الدمع
في مقلتيه
وتلك التي راودتني ردائي
وشقت بفتنتها أضلعي
من دبرْ
ستخرج قلبي على راحتيها
وتلقيه بين النساء اللواتي دعتْ
أنْ أخرجْ إليهنّ
أخرجُ..؟!
يا ليتني كنت رملاً تطيّرني السافياتُ

ويا ليت أمي لم تتزوج أبي
وما كنت قد شمت هذي
البروق التي ضوأتها النهود
على عجل قد أشحتُ بعينيّ
خفتُ
وما كنت أدري أيا ربّ
ما يجعل الزبد البابلي
وعطر الينابيع في لحظة البوح
هذا الجسدْ
وكيف لعنّابة من نسيم
تلخّص في لحظتين الأبدْ
هربتُ
وعدت إلى الجبّ
لا إخوتي يعرفون دمي
والذئاب
ستسهر عند ردائي الممزق
ثمّ تؤوب إلى شرفة
في أعالي البلدْ

أسلاف ..

تحدّث عمّا رأت من دماء
وتعوي
وحيداً سأثوي
وأعلن للعائدين من النبع
يا إخوتي لا تخافوا
بريء أنا "مثلكم" يا ذئاب
ومنّهم. مثلكم.
فاعذروني
سأكتب في البئر
فوق المياه الغبيّة بعض كلامٍ
سيمحوه هذا الزبد:
سأهجر هذا البلد
فكم غلّ قلبي
بأحلامه السابحات
وألقى على كاهلي
حزمة من مسدْ..!!.

106

حيّوا دمشق

محمد طارق الخضراء

حيّوا دمشقَ شموخَ العزِّ والكَرَمِ
حصنَ العروبةِ والأمجادِ والشّمَمِ
حقدُ الأعادي تمادى في تَغَطْرُسِهِ
غدراً من الشّرِّ والترويعِ والظُّلَمِ
لكنَّ في الشامِ نسراً صامداً أبداً
من خلفهِ شعبٌ قويُّ العَزْمِ والشِّيَمِ
يفديهِ بالرّوحِ والأنجالِ مَكْرُمَةً
يَوْمَ الفداءِ بِسَيْفِ الحقِّ والقلمِ
يا فارسَ الشامِ أنظرْ صَمْتَ أمتنا
ومجلسَ الأمنِ أمواتاً من الأمَمِ
ناشد صهيلَ الخَيْلِ في عَرَبٍ

قد أصبحوا في مَدى التاريخِ كالعَدَمِ

العدد 424
2006

إلا مَنِ استشعرَ الأخطارَ ، هَـادرةٌ
جـرحـى فلسطينَ أو بغدادَ نـزفُ دَمِ
أنظر إلـى الأطفالِ والأشبالِ تَحْرقُهمْ
قذائفُ الغدر والتهديم للقِيَمِ
أبطالُ غـزَّةَ هـزّوا زيفَ قُوَّتِهِمْ
ومَـرَّغـوا أنْفَهُمْ بالعار والرِّمَمِ
هـذا الأسيـرُ عـدوٌّ سـامَ إخوتنا
قصفاً لأطفالنا .. سيلاً من الحِمَمِ
أطفالُنا أسرى .. أرحامُنا ثكلى
والعالمُ المنحازُ لم يَنْبِسْ ببنْتِ فَمِ
أبطالَ حزبِ اللهِ .. حيّا اللهَ نخوَتَكَمْ
فالنصرُ آتٍ لمجدِ الأهلِ والحَرَمِ
هذي البوارجُ بالنيرانِ غـادرةٌ
قصفٌ لبيروتَ .. للإنسانِ .. للعلمِ
أين العروبةَ و النيرانُ تحرقُها

وأين إسلامُنا .. ذكِّرْ بمعتصِمِ
واحرقْ بوراجَ عدوانٍ يؤرقُنا
واحفظْ كرامتنا في شعلةِ الهممِ
بشارُ أبشرْ .. جموعُ الشعبِ خَلْفَكَمُ
تسعى إلى التحريرِ مِنْ مستوطنٍ عَجَمِي
اللهَ يَنْصُرُكمْ يا شامخاً أبداً
وقد غَرَسْتَ بِهِمْ حِصْناً من القِيَمِ

لــن يـقـبـلـوا الـذلَّ مـهـمـا الـقـصـفُ أثـخـنـهـم
هــامــاتُـهُـمْ مَـــعـــكَـــمْ كـالـصّـقْـرِ فـي الـقِـمَـمِ

العدد 424

2006

108

شظايا زمرّد

خليل إبراهيم الخليل

قلادَةٌ لِعُنْقِ النَّصّ:

يَا إِلَهِي... لا تَكِلْني
طَرْفَ عَيْنٍ لِسِوَاكَا
وَارْحَمَنْ قَلْبَاً ضَعِيْفاً
كَيْفَمَا جَدَّ رَآكَا
هَالَهُ أنْ يَسْتَغِيْثَ
بِسِوَاكَ فَاجْتَبَاكَا

فيْ حَرَمِ النَّصّ: (1)

يَا إِلَهي...
وَقَفْتُ أمَامَ حِصْنِكَ المُجْتَبَى...
بِفنَاءِ عَيْنِ الوَجْدِ... مِنْ أَرْضِ الحُبُوْرْ...

أَحْتَمِي بكَ... منِّي...
وَأَلُوْذُ بِحَرِّ هَاجِرَتِكَ... مِنْ جَلِيْدي...
أَتُوْقُ لِلَحْظَةٍ أضَعُ فِيْهَا... جَبِيْنَ الصِّدْقِ...
منِّي... عَلَى كَتِفِ الحَقِيْقَة...
أُدَاعِبُ جَدَائِلَهَا... الرَّقِيْقَةْ...

فَهَلْ أُصِيْبْ...؟!

*   *   *

(2)

يَا إِلَهِي...

سَأَلْتُكَ... ذَاتَ (مُرَّةْ):

مَا للأَقْحُوَانِ...؟ شَأْنُهُ عَجِيْبْ..!

كُلَّمَا تَسَامَى إِلَيَّ(ـهْ)...

رَاتِعاً بَيْنَ يَدَيَّ (ـهْ)..

تَلاشَى فَلا أُرَانِي ... أُصِيبْ..

وَكَأَنَّمَا كُتِبَ عَلَيَّ. (ـهْ)..

فِي رِحْلَتِي الأَبَدِيَّةْ...

أَنْ أَبْقَى وَاقِفاً... وَاجِماً... بَيْنَ مَشْرِقِي..

وَالمَغِيْبْ...

* * *

(3)

يَا إِلَهي...

هَاهِيَ شَظَايَا عِشْقِكَ...

تَقْتَاتُ مِنْ دَمِيْ...

تَنْسَابُ فِيْ حَنَايَا... حَنِيْنِيْ...

كَانْسِيَابِ النَّصْلِ فِيْ لحمٍ غَرِيْضْ...

ثمَّ... تَخَنْجَرُ... فِيْ... دَمِيْ...

فَاحْمِلُوا. هَيَّا. دَمِيْ...

وَاعْقِدُوا مِنْهُ بَلْسَمِيْ...

ثمَّ اسْكُبُوهُ فِيْ فَمِيْ...

رُقْيَةً... بِقَلْبٍ مَرِيْضْ...

***

(4)

يَا إِلَهِي...

سَأَلْتُكَ... ذَاتَ (عَقِيْق):

أَ لِلزُّمُرُّدِ... طَعْمُ الرَّجاَ عَلَى الشِّفَاهْ...؟

أُقِيْتُهُ الصَّمْتَ... حِيْناً... فَيَعْرُوْني انْتِبَاهْ...

أَ لِصَبِّهِ... ارْتِوَاءٌ... وَفي آخِرِهِ... حَيَاهْ...؟

أَ لِلعُرْيِ فِي ذَاتي.. ثِيَابٌ...؟

يُكَلِّلُنِي البَرْدُ حِيْناً... فَيَكْوِيْني الْتِهَابٌ...

أَ لِلْصَّمْتِ فِي عُرْفِ المُحِبِّيْنَ... حُرُوْفٌ...؟

أ لَهُ اللَّوْعَةُ الحَرَّى... ولي بقايا .. نحيبْ.. ؟

يُرَاوِدُنِي الظَّمَأُ ... حِيْنَاً... فَلا يَحْضُرُنِي قَلِيْبْ...

فَامْدُدْ إِلَيَّ بِيَدِ... المَعُوْنَةْ...

أَنْتَ... يَا سَيِّدَ الأَكْوَانِ...

يَا رَبِّي...

يَا حُبِّي...

يَا كُلَّ الجَلادَهْ...

امدُدْ إِلَيَّ بنسغ.. الإرادة..

وارْدُدْ إِلَيَّ... نَحِيْبي...

فَقَدْ تَحَيَّفَنِي... رُكُوْدْ...

لَمْ أَعِ بَعْدُ مَعْنَى الشُّرُوْدْ...

أَمْسَيْتُ ذَاهِلاً... بِعَوَزِي... إِلَيْكَ...

مُنْدَهِشاً... لِعَجْزِي... بَيْنَ يَدَيْكَ...

مُنْشَدِهاً... لِكَنْزِي... الَّذِي أَضَعْتُهُ بِلا إِفَادَهُ...

* * *

(5)

يَا إِلَهِي...
سَأَلْتُكَ... ذَاتَ (مِزَقٍ):
هَلْ تَشَظَّى العُمْرُ آلافَ الحِرَابِ...؟
هَلْ تَسَامَى الدَّمْعُ فِي طَيَّاتِ السَّحَابِ...؟
هَلْ تُرَانِي أَحُوْرُ...
بَعْدَ سَبْعٍ عِجَافٍ لا تُمِيْرُ...؟
هَلْ أُلاقِي الدَّرْبَ مَرْدُوْداً... إِلَيَّ(هْ)...؟
هَلْ أُعَانِي الصِّدْقَ فِي أَكْنَافِ الضَّغِيْنَةْ...؟
هَلْ تُجَافِنِي سِنِيْنِي... وَأَبْقَى بِلا هُوِيَّةْ...

* * *

(6)

يَا إِلَهِي...
سَأَلْتُكَ... ذَاتَ (عَنَاءٍ):
أَ إِنْ خَطَطْتُ بِإِزْمِيْلِ الرَّجَا... طَوْقَ النَّجَا...
لِحَيَاتِي...
وَصُغْتُ... الهَوى...
تِمثَالَ وِدٍّ... صَادِقَ القَسَمَاتِ...
وَعَبَدْتُهُ... طَوْعَ أَمْرِكَ...
بِعَرَقِ الجَهْدِ...
قَطْرَةً... تِلْوَ قَطْرَةْ...
وَعَبْرَةً... تِلْوَ عَبْرَةْ...
حَتَّى يَمَلُّ جَفْنِيْ... مَرْقَدَ الدَّمْعِ مِنِّيْ...
أَتُرَانِي بَعْدَ ذَلِكَ... كُلِّهِ... أُصِيْبُ..؟

* * *

(7)

يَا إِلَهِي...
بَيْنَ شَوْقِي... وعِشْقِي... وَشَقَائِقِ الحِرْمَانْ...
وَارتِشَافِ الصَّمْتِ... حِيْنَاً...
فِي كُؤُوْسٍ... وَدِنَانْ...
قَصَصٌ حَيْرَى...
لِمُقْلَةٍ حَرّى...
تَسْكُبُ... الدَّمْعَ... دُرَّاً... عَلَى نَطْعِ جُمَانْ...
فَهَلْ تُصِيْبْ...؟

* * *

مخرج:

يَا إِلَهِي مَسَّ قَلبِي
ضُرُّ هَمْزٍ ضُرُّ لَمْزِ
وَاقْتَنَانِي العَجْزُ حِرْزَاً
قَانِعَاً مِنِّي بِعَوْزِي
فَأَغِثْنِي يَا حَبِيْبِي
قَابَ قَوْسَيْنِ لِعَجْزِي

112

البحث عنها

محمد إبراهيم عياش

كنتُ أمشي
وأبحثُ عنْ سلّمِ الذكرياتِ
وحيداً
بُعِثتُ إلى قريةٍ
غرقتْ في الحقولِ
وتاهت عليها الحروفُ
وأغرقها شعرُنا العربيُّ
وآخر سيفٍ تردَّى
بفعل الفجيعةِ
خاض غمار الحروبِ وأمسى
يفتّشُ عنْ أملٍ في السَّماءْ
كتبْتُ كثيراً عن العابرينَ
رسمْتُ لهمْ لوحة
مِنْ دماءٍ
وجولة فاتنةٍ أسروها
وشدُّوا عليها
وثَاقَ العَراءْ
لقريتنا... حين عُدْتُ
وجدْتُ جميع البناتِ
يردّدْن صوتي
ويعلِنَّ في ملأٍ مِنْ حنينٍ
أناشيدَ وحدتنا المستحيلةِ،
مِنْ دون حُبٍّ
ودون عناءْ.

البحث عنها..

كتبْتُ وَكنتُ على كلِّ بيتٍ
رقيباً
أعلّقُ دفتر حُلْمي
وأتركهُ...
سابحاً في الهواءْ
تنادى الرُّعاةُ،
وكنتُ وليلى،
على ضفّة نستريحُ،
ونأكل تمراً
ونبني جداراً مِنَ القُبلاتْ.
وجاؤوا على عَجَلٍ،
يمرحونَ
وقدْ سبقتْنا . إلى القريْةِ المنتقاةِ،
وفودُ الجزيرةِ،
والقادمونَ،
على عجلاتٍ،
لأرضٍ
تموج مع السّنبلات.
بَنَيْتُ مدينة حلم قديم،
وأرسيْتُ فوقَ جدارِ الأماني
تلالاً مِنَ النَّظراتِ..
وأخطو
على نَهَرٍ قدَّستْهُ،
دموعُ النساءِ،
تفجَّر يَحمِلُ
عرسَ الفضاء
وتلبسهُ قامةٌ
مِنْ هواءْ.
إليها...
إلى قريتي
قدْ أعودُ
أعودُ إلى قريةٍ مِنْ ظلالٍ
وأمخرُ
. بعد اجتياز الضفافِ.
عباب التّهدّجِ
أبحثُ عنها...
وأمشي على
سُلّم مِنْ حياءْ.
وتحملني
مركباتُ العيونِ.
وقدّ أغرقتها دموع العذارى
فتاهتْ
تفتّشُ عنْ نظراتْ،
إليها...
أعود ذليلَ الفؤادِ،
لأنّي رجَمتُ جميع الدّروبِ،
وأعلنتُ..
والحاضرون رأوني،

أفكّكُ ما كوَّمته الذّنوبُ
فأرجمُ نفسي
أمامَ الزُّناةْ.
أعودُ
بأغنيّة الرّاجعين
وأمضي وحيداً
ويتبعني
. منذ أعلنت دربيَ.
ظلّي القديمُ
وسيفُ القبيلةِ
والحسراتْ.
مُلِئْت برعْبٍ
وطال انتظاري
وجدران أزمنةٍ تتتالى
وأعمدة الزّمن المستدير،
تحوِّمُ حولي
وتأسرني
قبلَ يوم الفواتْ.
رحلت إلى بلدَةٍ
لا تراني
عيون الشَّوارِع،
حين دخلتُ..
ركائزها مِنْ ضياء السَّماءِ
وأبنيةٌ

مِنْ حرير المسّاءْ.
أسرْتُ الدّروب
وكبَّلْتُها بعيون الرَّقيبِ
وكان الخليل يعدُّ القوافيْ
يزيّنها
بخطوط الغناءْ
كفاك افتراقاً
كفاكَ وقوفاً
على طللٍ
لا يعيد النّداءْ
أعِدْني...
. وقد قالها باحتراق.
إلى رسم ليلى
إلى قريةٍ بين ظلِّ الخرائب
عاشت طويلاً
وما زلْتُ أذكرها
والعيون
تقدّس تربتَها والهواءْ
أعِدْني
إلى بيتنا العربيِّ
إلى ساحةٍ
تعتليها الدَّوالي
لأبدأ سفر السّموّ العتيق
وأسجدَ. بعد التَّيمّمّ. بين

البحث عنها..

ابتسامةِ ثغرٍ

وَعاشقة

مِنْ شفاه الرِّياحْ.

116

ما بين..
قلبي والخمسين

ناصر الخوري

حمّ الكميُّ وجفّ الضرع واللبن
وصوّح الزهر وجداً وانحنى الغصن
وبتُّ تثقلني الخمسون حاملة
في بردتيها خريفاً هدّه الشجن
لكنّ قلبي من عشقٍ جبلّته
آهاته البكر لا تخبو ولا تهن
يطير شوقاً إذا ما غادة خطرت
كأن قسيساً على يمناه يمتحن
فإن قبلت بما الخمسون تحمله
فكيف أطفئ نار القلب يا زمن

* * *

لله درّك يا دهراً بليت به
أين السبيل وقد تاهت بين السفن
ما أصعب العمر إن لفّت كواهله

سحائب الوهم أو حفّت به المحن
ما بين قلبي والخمسين أحجية
كبرى تحيّر في ألغازها الفطن
لا القلب يرضى بأن أغفو شوارده
عن السنابل وهو العارض الهتن
ولا الصبابة للخمسين مقنعة
من بعد ما جفّ منها الجذر والفنن
كلاهما يحمل الأيام معتقداً
لولاه لا فرح يرجى ولا حزن
هذا يكابر مزهواً بصبوته
وتلك يثقلها الإعياء والوهن
وبين هذا وهذي بوح غانية
يدغدغ العمر بالنعمى فأفتتن
* * *
ما لي وللشيب قلبي سرٌّ باصرتي
وصحوتي العشق إمّا لوّح الوسن
لكلّ بسمة ثغرٍ بالهوى ألقٍ
يستنفر القلب والخمسون ترتهن
الحبّ ديني وعمري والهوى قدري
فليشهد الشعر أني شيخ من فُتِنوا

قصيدة وشاعر

فيصل المفلح

❖امنحي سرَّكِ كي انشرَهُ
أنتِ يا أغلقَ سرٍ في الوجودْ
أنتِ لي دنيا رؤى من عبقرٍ
وانفتاحٌ فائقٌ كلَّ الحدود
وبساطٌ أذرعُ الدنيا بهِ
ودنانٌ من عُصاراتِ الورود
أنتِ طيفٌ دقّ عن أفهامِنا
ووميضٌ جامحُ الخطوِ شَرود
**
❖امنحي سرّكِ بوحي إنّني
سوفَ أحييكِ على تاجِ العصورْ
واسكبي عطرَكِ في روحي فما

أنتِ إلاّ من خلاصاتِ العطور

وانشري وهجَكِ كشفاً رائعاً

فيهِ نستجلي نهاياتِ الدّهور

لا تطيري خلفَ شطآنِ الفنا

لا تغيبي بين ثَنْياتِ الرّعود

**

قرّبي مني ومدّي لي يداً

وامنحيني قبلةً منكِ عناقْ

ثمّ مِنْ نسجكَ خيطاً مُذهَباً

ثم خيطاً كي تشدّي لي وِثاق

واعزِفي لحناً شجياً ناغماً

أبدعي من رقصِكِ الهادي سياق

وانفثى الآهة ناياً للهوى

واسلُكي من فَرطِ أحلامي العقودْ

**

❖ها لقد أعطيتِني ما قد غلا

ولقد أصبحتِ لي طوعَ البنانْ

بعد أن كنتِ وميضاً خاطفاً

صرتِ مصباحاً على دربِ الزمان

منهلاً للقفر في أعماقِنا

وجناحاً ريشُه برُّ الأمان

وسؤالاً حرتُ في تأويلهِ

لم تزلْ تشغلُني فيه الردودْ

قصيدة وشاعر..

ما تُراني؟ موجدٌ أَم ناظمٌ؟
أم سللتُ اللحنَ من ثغرِ الوجود

قصائد مترجمة

ترجمة: يوسف إسماعيل شغري

الشارع

قصيدة للشاعر: أوكتافيو باز (1)

شارع طويل صامت
أمشي في السواد فأتعثر وأقع
وأنهض وأمشي أعمى، قدمي
تخطو على الأحجار والأوراق الجافة
أحد ما خلفي يخطو أيضاً على الأحجار، والأوراق
فإذا أبطأت يبطئ
وإن ركضت يركض، ألتفت؛ لا أحد.
كل شيء مظلم وبلا أبواب
أنعطف، وأنعطف بين هذه الزوايا
التي تؤدي إلى الشارع للأبد
حيث لا أحد ينتظرني، لا أحد يتبعني
حيث ألاحق رجلاً يتعثر
وينهض، ويقول عندما يراني: لا أحد

خوف

للشاعرة: جابريلا ميستيرال (2)

لا أريد أن يحولوا
ابنتي الصغيرة إلى سنونو
فستطير بعيداً في السماء

ولا تطير ثانية أبداً إلى سريري القشي
أو ربما تعشش في أفازيز الأسطح
حيث لن أستطيع أن أسرح شعرها
لا أريد أن يحولوا
ابنتي الصغيرة إلى سنونو.
لا أريدهم أن يجعلوا من
ابنتي الصغيرة أميرة
بخفين ذهبيين صغيرين جداً
كيف لها أن تلعب على المروج؟
وعندما يأتي الليل، لن تعود
لتنام إلى جانبي.
لا أريدهم أن يجعلوا من
ابنتي الصغيرة أميرة.
وحتى أقل من ذلك، لا أريدهم
أن يجعلوها في يوم ما ملكة
فسوف يضعونها على عرش
حيث لن أستطيع أن أذهب لأراها.
وعندما يأتي وقت الليل
لن أستطيع أن أهدهدها
لا أريدهم أن يجعلوا من
ابنتي الصغيرة ملكة.

الربيع والكل

قصيدة للشاعر:
ويليام كارلوس ويليامز (3)

على الطريق إلى المستشفى المنتشر
تحت اندفاع الغيوم المبرقشة
التي تسوقها الرياح الباردة
الشرقية. الغربية. ما وراءها ضياع
الحقول الموحلة الرحيبة
المبنية بأعشاب جافة
منتصبة وساقطة.
بقع من مياه راكدة
تبعثر للأشجار الطويلة
الكل على الطريق: الشجيرات والأشجار الصغيرة
المائلة للأحمر، للعقيقي
الشوكية المنتصبة المليئة بالبراعم
بأوراق بنية ميتة تحتهم
كروم بلا أوراق.
بلا حياة في الظاهر
الربيع الكسول المبهر المدوّخ
يقترب.
يدخلون العالم الجديد عراة
باردين، غير متأكدين من الكل
موفرين ذلك أنهم دخلوا. الكل: عنهم
الرياح الباردة المعتادة.
الآن العشب، غداً
ورقة الجزر البري المجعدة القاسية
واحدة فواحدة الأشياء تتعرف.
تتسارع: وضوح، خطوط الورقة.
لكل الآن الكرامة العارية
للمدخل. لا يزال، التغير العميق
قد أتى عليهم: متجذرين
يقبضون، يبدأون بالاستيقاظ

هوامش

(1) أوكتافيو باز:

(1914 . 1998) إن الترحال واسع المدى للشاعر المكسيكي أوكتافيو

باز يضاهي حرية خياله. إن النداء الكوني لشعره أكسبه جائزة نوبل للآداب عام 1990. فعلى رغم كل الادعاءات فقد فاز بالأمكنة الكثيرة التي زارها وبقي باز ملتزماً بعمق بتراثه المكسيكي.

(2) جابريلا ميسترال: (1889 . 1957) في سن الخامسة عشرة صارت ميستيرال معلمة في بلدها تشيلي. اسمها الحقيقي لوسيلا جودوي ألكاياجا. بدأت بنشر شعرها واستعملت العديد من الأسماء المستعارة واستقرت منها على واحد (جابريلا ميستيرال). وفي عام 1945 أصبحت ميستيرال أول شاعرة في أمريكا اللاتينية تتلقى جائزة نوبل الآداب.

(3) ويليام كارلوس ويليامز: (1883 . 1963) كان طبيباً وشاعراً. وعندما سئل كيف يوفق بين الشعر والطب، أجاب أنه يعالج المرض مثل القصائد، ويعالج القصائد كالمرضى. يعتقد ويليامز أن الأميركيين يجب أن يكتبوا عن التفاصيل في العالم حولهم. ولذلك يصف ويليامز في قصيدته (الربيع والكل) طريقاً محلياً غالباً ما كان يتخذه في طريقه ليرى مرضاه.

قصيدتان ..

د. عبد العزيز محيي الدين خوجة

①

"ليلة ورد الأخيرة"

إيهِ "وردُ"، يا مُنايا
إيهِ "وردٌ" ... يا صغيرهْ
أنتِ عشقٌ يستبيني
وأنا نيران غيرهْ...

* * *

زار ديكُ الجنّ نفسي،
حسمَ الأمرَ برأسي...
فجأة أشرعتُ فأسي
حطّم الأغلالَ حيرهْ

وهو يُرثيني ضميرَه
وهو يبكي فوق رَمسي
كلّما ثار حنينا...
ذَكّرَ القلبَ بأمسي
نسيَ الشكُّ عبيرهْ
وهو يرجوني جنونا
صاخباً يلهو بكأسي
كلّما أُتْرِعَ يفري الكبدا
ملأ الكأس وهزّ الموقدا
وأنا إن ثار يأسي.. نَسَفَ العهدَ
.... وخانَ الموعِدا

* * *

إذهبي عنّي لعلّي

من بعيدٍ... من بعيدْ
أعرف الدّرْبَ رويدا .. فأعودْ
بيننا بعض الخطى
لكنّها بيدٌ وَبيدْ
كان سدّاً واحداً،
أمست سدودْ
كلّما قرّبتُ خَطواً
صاح وسواسي وهجسي
ورضيتُ الحبَّ بُعداً وجنونْ...
هذه النظرةُ تَسبي
كيفَ بالله تخونْ؟
كيف لوّثنا هوانا بالخطايا
ورضينا كلَّ رجسٍ؟

* * *

خبّريني كيفَ كُنَّا
فمضى الغدر ببأسي
كنتُ أمراً في يديكِ... في العيونْ
كُنْ قريباً فأكونْ...
كُنْ بعيداً فأكونْ...
ورضيتُ الحبَّ أعمى
مثلَ كلِّ العاشقينْ
للهَوى قلنا: شؤونُهْ
والصبَا يزهو فُتُونُهْ
واغترافُ الوصلِ من أُنثى
له أيضاً شجونهْ...

وافتضاضُ الحبِّ منها
كافتضاض اللؤلؤ المكنونِ من قلبِ المحارهْ
مثل غوصٍ بمحيطٍ... لم نصلْ يوماً قرارهْ
كاشتعالِ الجمرِ يكوينا.... ولا نخشى أوارهْ
مثل ثغرٍ تاه في حرفٍ... فخانتهُ العِبارهْ

* * *

خبريني كيف كنا...
وعصينا كلَّ عادات القبيلهْ
ومضينا نزرع الجدْبَ خميلهْ
ونغني لا نبالي أيّ همسِ
وهدمنا كلَّ أسوارِ السجونْ
لم نُبالِ بإشارات الظنونْ
وسؤالِ الناس عنّا من نكونْ؟
من نكونْ؟
ونسينا من نكونْ...
وعرفنا من نكونْ...

بيروت 15/ 5 / 2006م

②

القصيدة

ما بين مائِكِ والقصيدةِ وارتحالِ الحرفِ
من عينيكِ لي...
هذا انشطارُ الآهِ كيْ أَجلو السِتارْ...

قصيدتان..

قدرٌ يحاكُ ولا يُبالي مَن يُريدهْ
يتسربلُ المعنى بأقنعةِ الحروفِ،
كأنّها،
ما بينَ آهاتي وأرصفةِ الغيوبْ،
قوسٌ منَ الأحلامِ
بَعثرني على أُفقِ التَجلّي
هائماً أَجري كما تَجري الطّريدهْ،
تعدو على جمرِ الدروبْ...
تعدو ولا تدري...
تحلّقُ؟ أم تعربدُ؟ أم تغرّدُ؟
خلفَ أحجيةِ المدارْ...
ويلاهُ مِن ألمٍ أَحبُّ إلى فؤادي
من شفاهِ الحلوةِ الحسناءِ في ليل الوصال...
أرضى من العينينِ أُغنيةً أؤلّفُها وأنثُرها،
فَتشتعل المجامرُ في دماءِ العاشقينَ
السابحينَ إلى المُحالْ..
ربّاهُ.... ما أحلى القصيدهْ...

بيروت 18/ 5/ 206م

نقطة على السطر

قصيدة لا مارتين
والنبي محمد

د. خير الدين عبد الرحمن

نشرت صحيفة الشرق الأوسط يوم 6/ 4/ 2006 ترجمة لقصيدة قالها شاعر الرومانسية الفرنسي المشهور ألفونس دولا مارتين في مديح النبي العربي محمد عليه الصلاة والسلام، قام الكاتب الموريتاني السيد المختار ولد أباه بترجمتها إلى العربية. ولئن عرف المثقفون لا مارتين بلقب شاعر البحيرة، وأشهر شعراء فرنسا في القرن التاسع عشر، وعلقت في أذهانهم صورة لا مارتين العاشق الذي أحسن تصوير علاقات الحب بين رجل وامرأة، وأبدع في التقاط مشاهد الجمال في الطبيعة من حولنا وأحاسيس التواصل معها، فإن ما استوقفني طويلاً هو أن معظم من كتبوا عن فترة إقامة لا مارتين في حلب قد تحدثوا عن إقامته في حي الكتاب الذي كانت تقطنه طبقة الأغنياء آنذاك، وعن تواصله مع أهل الفكر والأدب في المدينة، وأسهبوا بشكل خاص في ذكر علاقة عشق ربطته بامرأة حلبية، لكن لم يلتفت أحد من الدارسين العرب قبل الدكتور السيد ولد أباه ـ في حدود ما علمت ـ إلى قصيدته في مديح النبي العربي محمد، وتحديداً في تعرفه إلى عظمة شخصية النبي من خلال علاقاته الفكرية والاجتماعية في حلب، ومن ثم إعجابه الكبير بتلك الشخصية الذي عبر عنه بقصيدة تستحق التمعن.

عنوان القصيدة "من أعظم منك يا محمد؟!"، وفيها قال ألفونس دو لا مارتين وفق التعريب الراقي البارع الذي أنجزه د. ولد أباه:

"لا أحد يستطيع أبداً أن يتطلع، عن قصد أو عن غير قصد، إلى بلوغ ما هو أسمى من ذلك الهدف. إنه هدف يتعدى الطاقة البشرية، ألا وهو تقويض الخرافات التي تجعل حجاباً بين الخالق والمخلوق، وإعادة صلة القرب المتبادل بين العبد وربه، ورد الاعتبار إلى النظرة العقلية لمقام الألوهية المقدس، وسط عالم فوضى الآلهة المشوهة التي اختلقتها ملة الإشراك.

لا يمكن لإنسان أن يقدم على مشروع يتعدى قوى البشر بأضعف الوسائل، وهو لا يعتمد في تصور مشروعه وإنجازه إلا على نفسه ورجال لا يتجاوز عددهم عدد أصابع اليد الواحدة،

يعيشون في منكب من الصحراء. ما أنجز أحد أبداً في هذا العالم ثورة عارمة دائبة، في مدة قياسية كهذه، إذ لم يمض قرنان بعد البعثة حتى أخضع الإسلام، بقوته ودعوته، أقاليم جزيرة العرب الثلاثة، وفتح بعقيدة التوحيد بلاد فارس، وخراسان، وما وراء النهر، والهند الغربية، وأراضي الحبشة، والشام، ومصر، وشمال القارة الأفريقية، ومجموعة من جزر البحر الأبيض المتوسط، وشبه الجزيرة الأيبرية، وطرفاً من فرنسا القديمة.

* * * *

فإذا كان سمو المقصد، وضعف الوسائل، وضخامة النتائج، هي السمات الثلاث لعبقرية الرجال، فمن ذا الذي يتجاسر أن يقارن محمداً بأي عظيم من عظماء التاريخ؟

* * * *

ذلك أن أكثر هؤلاء لم ينجح إلا في تحريك العساكر، أو تبديل القوانين، أو تغيير الممالك؛ وإذا كانوا قد أسسوا شيئاً، فلا تذكر لهم سوى صنائع ذات قوة مادية، تتهاوى غالباً قبل أن يموتوا.

أما هو فقد استنفر الجيوش، وجدد الشرائع، وزعزع الدول والشعوب، وحرك ملايين البشر فوق ثلث المعمورة، وزلزل الصوامع والبيع والأرباب والملل والنحل والنظريات والعقائد وهز الأرواح.

واعتمد على كتاب صار كل حرف منه دستوراً، وأسس دولة القيم الروحية فشملت شعوباً من كل الألسنة والألوان، وكتب في قلوب أهلها - بحروف لا تقبل الاندثار - كراهية عبادة الأصنام المصطنعة، ومحبة الإنابة إلى الواحد الأحد المنزه عن التجسيم.

ثم دفع حماسة أبناء ملته لأخذ الثأر من العابثين بالدين السماوي، فكان فتح ثلث المعمورة على عقيدة التوحيد انتصاراً معجزاً، ولكنه ليس في الحقيقة معجزة الإنسان، وإنما هو معجزة انتصار العقل.

* * * *

كلمة التوحيد التي صدع بها - أمام معتقدي نظم سلالات الأرباب الأسطورية - كانت شعلتها حينما تنطلق من شفتيه تلهب معابد الأوثان البالية، وتضيء الأنوار على ثلث العالم.
وإن سيرة حياته، وتأملاته الفكرية، وجرأته البطولية على تسفيه عبادة آلهة قومه، وشجاعته على مواجهة شرور المشركين، وصبره على أذاهم طوال خمس عشرة سنة في مكة، وتقبله لدور الخارج عن نظام الملأ، واستعداده لمواجهة مصير الضحية بين عشيرته، وهجرته، وعمله الدؤوب على تبليغ رسالته، وجهاده مع عدم تكافؤ القوى مع عدوه، ويقينه بالنصر النهائي، وثباته الخارق للعادة عند المصائب، وحلمه عندما تكون له الغلبة، والتزامه بالقيم الروحية، وعزوفه التام عن الملك، وابتهالاته التي لا تنقطع، ومناجاته لربه، ثم موته، وانتصاره وهو في قبره، - إن كل هذا يشهد أن هناك شيئاً يسمو على الافتراء، ألا وهو الإيمان، ذلك الإيمان الذي منحه ﷺ قوة تصحيح العقيدة، تلك العقيدة التي تستند إلى أمرين هما: التوحيد، ونفي التجسيم:

أحدهما يثبت وجود البارئ، والثاني يثبت أن ليس كمثله شيء. أولهما يحطم الآلهة المختلفة بقوة السلاح، والثاني يبني القيم الروحية بقوة الكلمة.

* * * *

إنه الحكيم، خطيب جوامع الكلم، الداعي إلى الله بإذنه، سراج التشريع.

* * * *

إنه المجاهد، فاتح مغلق أبواب الفكر، باني صرح عقيدة قوامها العقل، وطريق عبادة مجردة من الصور والأشكال،مؤسس عشرين دولة ثابتة على الأرض، ودعائم دولة روحية فرعها في السماء. هذا هو محمد، فبكل المقاييس التي نزن بها عظمة الإنسان، فمن ذا الذي يكون أعظم منه؟".

* * * *

هذا هو النص الكامل لترجمة معاني قصيدة ألفونس دو لا مارتين، وهي ترجمة سعت إلى نقل أحاسيس الشاعر العميقة بدقة تداني دقة تعريب كلماته الفرنسية.

يطول الحديث عن قصيدة لا مارتين هذه، وإذ أقف عندها ذكرت، فلثقتي بأن سواي سوف يغني قصيدة لا مارتين هذه بمزيد من التمعن والتحليل.

132

جولة ليلية

كريسنا بالديف
ترجمة: ساسي حمام

كبر أطفالنا واستقلوا بأنفسهم وتقدم بنا العمر وأصبحنا أشباحاً في هذا المنزل الذي لن نفارقه قبل موتنا رغم أنهم طاروا من العش إلا أنهم بقوا معنا سنة أو سنتين. نفكر فيهم يومياً ونشكو منهم ونترقب زياراتهم التي تنمي دائماً خلافاتنا، ذهابهم يخجلنا ويشعرنا بالذنب. يذكرني كل بريق شفقة أو خوف في عيونهم بوالدي عندما أدركتهما الشيخوخة وأصبحا شبحين. أفكر في بعض الأحيان أنهما يعرفان الآن أن أبناءهما قد كبروا وأصبحوا شيوخاً. لذلك أعتقد أن الأبناء عندما يكبرون ويصبحون كالأشباح سيتذكروننا كلما رأوا بريق الرأفة والخوف في عيون أطفالهم عندما يغادرون العش.

في هذه المرحلة الصعبة كنت أرغب في بعض الأحيان أن أجمع الأطفال حولي ـ مثل الآباء الذين يجمعون أطفالهم حول سرير الموت في الحكايات الشعبية ـ لتزويدهم قبل الفراق ببعض النصائح التي تجعل شيخوختهم أقل شبحية من شيخوختنا ولكن ما يمنعني دائماً هو خوفي من نفاذ صبرهم أو من عجزي عن إكمال حديثي الذي ينتابني الشك في حقيقته وقيمته وأن الجهد الذي سأبذله لتبديد هذا الشك يجعل كلامي غير مقنع ودون جدوى. أتساءل في بعض

الأحيان وأنا في خريف العمر هل كانت لأبي نفس الرغبة؟ أخيراً اقتنعت أني لن أستطيع التغلب على خوفي وشكوكي وما إن أبدأ حديثي المرتبك حتى أتوقف عند رؤية أول بريق رأفة وخوف في عيونهم.

بما أني استطعت وزوجتي أن نصل إلى هذه السن فإني أعتقد أننا سننجح في اجتياز هذه المرحلة الصعبة التي نمر بها الآن وسأعلن يوماً في مكان ما أننا نجحنا في اجتيازها.

سأستخلص كل ما أستطيع من هذا الأمل ومن قدرتنا على العيش وهذا لن يمنعني من الصياح من وقت لآخر وفي مواقف ضعفي والشكوى من هذه الحياة التي يبدو أن الموت أفضل منها. ولكني أرى أن صياحي فقد معناه لذلك كثيراً ما تموت الرغبة في الصياح مثل الرغبات الأخرى. ليس للمرء ما يقوله ما دام غارقاً في خوفه مثلي تماماً.. نعيش الآن تحت سقف واحد مثل أخوين أو شبحين أو ربما مثل توأمين مستهلكين... تمر الأيام دون أن ينبس أحدنا بكلمة أو ينظر في وجه الآخر... منذ أيام وأنا وحيد في بيت الشكوى حدثت مضاعفات حاولت أن أعرف أسبابها... فكرت أن هذه المضاعفات لابد أن تكون نتيجة هذه الرائحة التي جعلت هذه المرحلة مرعبة... أعتقد أن كل شخص مسن لابد أن تعذبه هذه الرائحة في أيامه الأخيرة... طبعاً الشعوب بهذه الرائحة ومفعولها يختلفان من شخص لآخر...

هذه الرائحة طردت عني النوم... لم تنفع العقاقير في طرد الأرق الذي أصبح يلازمني وليس بمقدوري أن أتحمله. لذلك قررت أن أقوم كل ليلة بجولة في منزلي معتقداً أن المشي لبضع ساعات والتنقل من غرفة إلى أخرى يتعبني ويخلصني مؤقتاً من هذه الرائحة ويجلب لي النوم أو ما يشبه النوم.

شعرت بالرائحة وهو أمر غير متوقع واشتد وعيي بالأشياء وبالرائحة، حاولت أن أنام لأتحرر منها تماماً، في البداية شعرت بالألم وبالذنب، اعتقدت أني أخدع نفسي وزوجتي وأني أبذل جهداً لا طائل من ورائه. خفت أن تكون النهاية مخجلة والجولة الليلة دون جدوى. بدأت الراحة التي كنت أشعر بها تشوبها بعض المنغصات وشيئاً فشيئاً نزعت عني جميع الأفكار وواصلت جولاتي الليلية بأكثر همة ونشاط وكأنني أتجول في حديقة كبيرة وليس في منزل مظلم.

خفت في البداية أن أزعج زوجتي فكنت أحضر بعض الحجج المعقولة لمواجهتها إذا نهضت وسألتني ماذا أفعل؟

عندما تأكدت أنها استغرقت في النوم أترك فراشي وأشرع في تجوالي متأوهاً محدثاً

ضجيجاً.

لابد أن يسألني أحد: كيف تسمي التنقل في أرجاء المنزل المتسخ جولة؟ أعتقد أن أحسن إجابة على هذا السؤال هي وصف أجواء هذه الجولة ولكن ما إن أحاول ذلك حتى تتبخر مثل حلم ولا يبق إلا القليل من الجزئيات. ليس بمقدوري تحويل هذه الأجواء إلى كلمات مناسبة.

في تلك الليالي كنت أشعر عندما أنزل من السرير أني في غير منزلي. كنت أرى نفسي محاطاً بهالة من نور لا أستطيع وصفها أبداً. وكانت الأبواب والجدران والأثاث والخوف والحسرة والأصوات والرغبات والأشباح تختفي في هذا النور العجيب... أشعر أني خفيف ورائحتي جزء أساسي من مشاعري التي أشعر أنها نبع غريب... أفقد الوعي بما حولي ويتعطل تفكيري ولا أشعر بالخوف أو الرهبة ولا أتذكر شيئاً مما أراه.

لابد أن أحداً سيسأل: لماذا لا أذكر شيئاً مما أراه حولي؟ لا أرى في هذه الجولة غير النور الذي لا يوصف... عباراتي المستهلكة لا تكفي لوصفه وليس غريباً إن لم تشف غليل السائل المفترض. لم أفكر في وصف الجولة مهما طالت لأني وقتها أكون في عالم آخر وأجهل متى وكيف أرجع إلى سريري ولو لم تبطل زوجتي هذا السحر في تلك الليلة لقضيت كل الليالي في وضع عاجز عن وصفه ونسيانه.

بدأت بسؤال عادي: "لم تنم في المدة الأخيرة؟" حاولت أن أخفي حزني قدر الإمكان وأجبتها: "هذا صحيح" وبعد فترة من الصمت قصيرة سألتني: "أين كنت تقضي لياليك؟" حاولت أن أخفي وقع المفاجأة وأجبتها: "ليس في مكان معين... أجول في المنزل محاولاً عدم إزعاجك عند مغادرة السرير وعودتي إليه"...

تمنيت أن تغير الموضوع... ويغرق كل واحد في صمته ولكنها أصرت على المناقشة هذه الليلة. قالت بعد فترة من الصمت الثقيل: "ألم تنتبه إلى أن رجلاً يشبهك وله نفس عمرك يأخذ مكانك عندما تبدأ جولتك؟ عندما نزلت من السرير أول مرة تظاهرت بالنوم وبقيت أراقبك. رأيته عندما غادرت الحجرة، اعتقدت أني أعيش كابوساً، رأيت وجهه دون ملامح وقد بدت عليه علامات الموت، نزلت من السرير ودفعت هذا الغريب بقوة فبدأ جسمه يتحرك بقيت في فراشي فزعة. لم أعرف متى وكيف نمت وأصبحت أعيش هذه المغامرة كل ليلة... عندما تنزل من السرير أرى هذا الرجل الذي له نفس سنك ونفس ملامحك ينفصل عنك ويأخذ مكانك... أحاول أن أناديك ولكن الصوت لا يخرج من فمي... أحاول أن أنهض لأمسك بك فأعجز عن ذلك... أراك تبتعد عن الفراش فأعتقد أني أعيش كابوساً... قبل أن تغادر الحجرة تلقي نظرة لا معنى لها علي وعليه في حين تنتشر موجة من النور في الحجرة... ما أن تغادر

الحجرة حتى يتقلص هذا النور ليصبح شعاعاً صغيراً يتجه نحو وجهه... أتأمله طويلاً فيخيل إلي أنه ميت... عندما أنهض وأرجه تدب فيه الحياة ويبقى وجهه دون ملامح...

أريد أن أغادر الحجرة وأن أتبعك ولكني أشعر أني مقيدة إلى هذا الغريب وأنك تركتني له وذهبت لإنجاز مهمة حزينة... كل ليلة أبذل كل جهدي لأبقى يقظة وحذرة حتى ترجع لأراك تدخل فيه ولكني أنام قبل رجوعك... لم أخبرك بشيء كل هذه المدة آملة أن تعلمني بنفسك... وقد تكلمت هذه الليلة لأني عرفت أنك لست على علم بما يحدث... أخاف أن تختفي إلى الأبد وأبقى وحيدة مع الغريب الميت الحي...

عرفت أن ما قلته بعد سماع حكايتها غير منطقي فنهضت وغادرت الغرفة وبقيت وحيداً في فراشي أين أمضيت كامل الليل مضطرباً...

منذ تلك الليلة لم نتبادل كلمة واحدة... أقلعت عن جولاتي الليلية فشعرت بالخجل لبقائي في سريري... فكرت أن أقول لها أننا عشنا كابوساً مشتركاً طيلة الليالي أنهض فيها للتجوال في المنزل... وأن أتركها غارقة في شكوكها وأن أعود إلى جولاتي حتى تظهر الحقيقة ولكني خفت أن أفشل في التغلب على مشاعري...

فكرت أقترح عليها زيارة أحد أبنائها ولكني أحجمت لأني لا أستطيع البقاء وحيداً... بقيت في فراشي صامتاً مسهداً أترقب حلاً لمشكلتنا حتى ننهض ليلاً للتجول بينما يكون صنوانا الميتان ممددين في فراشنا دون أن يشعر الواحد بالآخر...

***

---

(1) *كريسنا بالديف: ولد سنة 1927 بولاية البنجاب مجاز في اللغة الإنجليزية من جامعة البنجاب ومحرز على الدكتوراه من جامعة هرفارد بالولايات المتحدة الأمريكية، نشر العديد من الروايات والمجموعات القصصية.*

136

شاطئ الأسرار

أنيسة عبود

انظر

إنه الذي يجلس وراء النافذة المطلة على البحر.

وهو، الذي يطيل النظر إلى المارة ويتبعهم في عينيه إلى أن يذوبوا في لون الأفق.

وإذ يكون هنا.. قد لا تجده إلا هناك. المكان وحده يتحول والزمن كرسي دَوار وهو - أبو علي - الذي يصير في الليل سمكة تجوب الشاطئ وتنصت إلى همس المدينة.

كلهم يعرفون الحكاية، وهم لا يعترضون لأن الله قادر أن يفعل ما يشاء.

أبو علي!! تضيف إلى عمره عمراً آخر، مع أنه ليس كبيراً في السن لكنه يقول: إنه أكبر من القلعة. ويقول: لقد عرف ناووسه الذي دفن فيه أيام عصر الملكة. وإذ تسأله أية ملكة؟! يغمغم في الكلام ويقول أشياء لا أحد يفهمها، لكنني أظنه يقصد عشتار"..

كنت أسلِّم عليه عندما تلاشى... وكنت أود شراء السمك. وقفت وحدي في المكان.. سمعت دوياً كدوي النحل يجتمع حول شهد العسل، بعد ذلك تلاشى كل شيء وساد صمتٌ مفزع، تحركت إلى خارج الدكان، ثم رحت أمشي بهدوء. كأنني أتلاشى أنا الأخرى.

عند الزاوية التي تتجه إلى دار الحكومة القديم رأيته.. كان يشتري تفاحاً.. اقتربت منه

ثم ناديته "أبو علي" لم يلتفت في البداية وعندما كررت النداء نظر إليَّ مبتسماً ثم هرع يسلم علي بحرارة فتساقط التفاح وراحت التفاحات تتدحرج أمام السيارات العابرة. اندهش أبو علي واحمرت عيناه كأنه يريد أن يبكي، سألته: لماذا تركتني وجئت إلى هنا؟

انتصب "أبو علي" ثم حملق بي وقال لماذا؟!

قلت له: لماذا تركتني وخرجت.. كنت أود أن أشتري سمكاً.

لم يرد.. لكن تركني ومضى يجمع التفاح وعندما مَرت صديقتي تأبط ذراعها ومضى.. ركضت وراءهما، ناديته باسمه قال: البارحة كان عريس وأنا لم أدخل المحل أبداً منذ أيام.

وحدي وقفت. هما ينزلقان بين المارة. رأس "أبو علي" توازي رأس صديقتي. ثم غاب الرأسان معاً فهممت بالرحيل ولم أنبث بحرف.. كانت تفاحة تقف وراء قدمي ركلتها بقوة فتدحرجت أمامي..

رحت أمشي بهدوء. في الحقيقة لم أكن أرى أمامي.. وما سمعت صوت السيارة التي كادت تصدمني.. وربما كان دمي سيسيل إلى الإسفلت ويشبه دماء بغداد.. وقد تنبت أشجار النخيل وتملأ المدينة..

ستمر أقوام وأمم وستدوس دمي.. وسيبكي التفاح والبرتقال وصديقتي وأبو علي "ويقولون.. كانت هنا.. بل هناك. وسيطلقون على المدينة أسماء أخرى غير اسمي.

كأن المدينة الآن هي قريتي. إني لا أعرف من منهما المدينة. رحت أمشي وأنا لا يشغلني سوى سلوك أبو علي" غير أني رحت أهدئ نفسي وأقول: قد تحصل.. ما إن وقفت أمام بيتي حتى سمعت ركضاً ورائي.. كنت أسحب المفاتيح من حقيبة يدي وفي اللحظة التي أردت فتح الباب سمعت صوت صديقتي "هاتي التفاحة"

تلفت حولي ثم دخلت المنزل وأغلقت الباب ورائي. رنَ الجرس مرات ومرات. إلا أني تشاغلت عنه.

وعندما حاول أحد أفراد المنزل أن يفتح الباب أوقفته وقلت لا تفتح إنها غجرية تشحد الزيت والتفاح ونحن لا زيت لدينا ولا تفاح.

* * *

أتعرفين؟ قال أبو علي عندما قابلته بعد أسبوع، إن الإسكندر المقدوني غزا بلدان المتوسط من أجل الزيت والتين والكرمة، فلا تهدروا الزيت. إنه يشعل المصابيح أيضاً ويضيء العتمة. لم أرد سألته فقط عن السمك.. ما سعر السمك؟! لم يرد أبو علي، بل راح يختار لي السمك

الذي أرغبه. كان السمك حياً، راح يخبط في حوض الماء حزنت.. إنه سجين.. هذا الحوض هو سجن أبو غريب.. أبو علي يشبه ذلك الجندي الذي يعذب المساجين؟! لا.. لا أبو علي رجل رقيق.. ولكن صيد السمك مهنته.. ونحن علينا أن نأكل السمك لنصبح أكثر توحشاً.

السمك غالٍ أليس كذلك؟! قلت لكن "أبو علي" لم يرد.. بعد ساعات سيموت السمك.. وسينتقل من هذا الدكان إلى بيوت المدينة.. ستتباهى النساء بأكل السمك وسيتباهى الرجال بأنهم يصفعون زوجاتهم ليتحولن إلى سمكات هادئات..

أبو علي يأمر الولد الذي يعمل لديه في المحل بأن ينظف السمك.. الولد عينٌ على السمك وعين على النساء العابرات.. فمه لا ينطبق، دائماً يصرخ: معلم مرت سمكة لقس.. معلم مرت سمكة بوري.. ثم يضحك ويملأ الدكان بالضحك بينما "أبو علي" يضع القهوة على النار ويحلف أن أشرب القهوة قبل أن أغادر، سألته: كيف حال ـ سلمى .؟!

قال: من سلمى..

قلت: صديقتي.. ألم تكونا معاً؟!

قال: لا أعرف عن أي شيء تتحدثين.. أنا لم يكن معي سوى السمك.

قلت: السمكة والتفاح و..

قال: أصطاد الأسماك وأبيعها كل يوم.. ماذا سأتذكر؟! لقد تعبت من هذه المهنة.. لكن لابدَ أن يأتي اليوم الذي سأقود فيه سفينتي وأمضي إلى شواطئ أسبانيا.. هناك السمك "غير شكل"

"حقاً يا أبو علي؟"

يبتسم ويتابع: سأطلق على السفينة اسم أمي. أمي عائشة وربما أسميها باسم مدينتي جبلة لأن أمه تشبه مدينته بل كلاهما واحد.. وسينقش على جوانبها "الحسود لا يسود.. وسيكتب دعاء الأسفار على مقدمتها..

قاطعت "أبو علي" وسألت: بكم السمك الآن؟! رفع نظره إلي وقال:هذا السمك غالٍ.. إنه السمك الذي يفضله الفقراء لإرساله إلى مسئولي العاصمة. لقد تعلموا أكل السمك.. ضحكت وقلت: ما بك هذا اليوم؟!

قال: هزمتني الأيام ومشت في روحي طيور البوم

ابتسمت.. بلا طيور بلا صقور.. ألا تسمع أخبار أنفلونزا الطيور والصقور؟!

"أسرع يا ولد بتنظيف السمك" قال أبو علي وهو يقدم لي القهوة الساخنة.

البخار يتصاعد.. رذاذ الموج يتصاعد.. الغيوم البعيدة تقترب. أبو علي يؤكد لي أنه قاد سفينة الملكة إلى مصر وعاد بها إلى تل سوكاس، كانت الباخرة محملة بالعقيق والغرانيت. والمرمر لكن القراصنة اعترضوه.. إنهم يتواجدون في كل زمان.. مع ذلك هو لا يهاب أبداً هؤلاء الكلاب.

لكن للأسف أهل المدينة لا يقدرون مواهبه وعظمته وهذا يحزنه جداً لأن تجاهل الأهل والأصدقاء أكثر إيلاماً من أي شيء.

"اسألي أم علي"

قلت: ماذا؟

قال: عدت ومعي حورية.. حملتها في المدينة على كتفي ثم أنزلتها ومشيت معها إلى المنزل غير أن زوجتي صعقت وتركت المنزل.

مما اضطره إلى إعادة الحورية إلى البحر. غير أن الحورية تزوره كل أسبوع.. لذلك هو يشعل النار ويضع كأس العرق قربه وينتظر على الرمل إلى أن تأتي الحورية.. يكون الليل في آخره وخيوط الفجر تدبَ نحو الشط.. وقبل ظهور الشمس تغادر الحورية وأبو علي يغادر إلى دكانه محملاً بالأسرار والأخبار فالحورية تصادق رجالات مهمين في العالم كله.. يتنهد أبو علي ويقول: ما هذا الزمن؟! أقول له: أنا مستعجلة يا أبو علي.. ينهض أبو علي يلقي نظرة على السمك ثم يتجه إلى النافذة حيث يمرر أنامله على الزجاج، قلت له: هل تراها الآن؟!

قال: لقد افترقنا.. وقال: إنها أخبرته بأنها تعبت من الترحال لذلك أهدته كأساً فضياً وقالت له ستمكث في بحر غزة وأنها ستزوره كل عام مرة.. أشعل أبو علي النار في ذلك اليوم ولم يطفئها إلى أن غابت الشمس.. كانت هي نار الوداع.. وأكد أبو علي أن حوريته رأت النار إلى أن وصلت إلى بحر غزة وأنا عندما كنت أقود سفينة الملكة وكنت أمر من هناك. مسح أبو علي دمعته وبعد أن هدأ قليلاً ردَّ على سؤالي: هل مازلت تراها؟

هز أبو علي رأسه. وبعد صمت قال: نعم.. جاءت. أشعلت لها النار وحين وقفت قبالته راح يغني لها أغاني الزمن القديم.؟

اقترب نحوها يريد أن يضمها إلى صدره ويشمها ليتأكد من رائحتها التي تدل على شوقها إليه.

إلا أنها ابتعدت وقالت لا تلمسني أرجوك. كان صوتها حزيناً وظهرت كأم ثكلى ثم راحت تبكي.. ظن أبو علي أن حبيبته خانته وعندما عاتبها، اقتربت من النار أكثر وهي تبكي ارتفعت ألسنة النار. كادت تصل الأرض بالسماء.. نظر إلى حوريته فبدت شفافة كالماء.. إلا أنه فوجئ بجسدها وقد تخردق كله وبدت الندوب العميقة واضحة.. اقتربت أكثر فاقترب أبو علي..

بكت وهو بكى ثم تراجعا وسقطا على الأرض معاً.

قال أبو علي.. عرفت أنه اللقاء الأخير.. وعرفت أنه علينا أن نفترق ظلت النار مشتعلة.. سكبت عليها العرق.. خرج من النار عشرات المردة راحوا يرقصون ويغنون.. تلون البحر باللون الأحمر.. لم تعد المدينة قريبة بدأ رذاذ الضوء ينتشر..

بدأت النار تخمد.. وبدأت الحورية تدخل الأعماق وتنشد "هناك ليل أشد سواداً هناك ورد أقل" لا أدري كيف غابت ربما هي ذابت. وأنا لا أدري كيف صمدت وتحولت إلى كومة ثياب تنهال على سرير قديم مرصع بالفسيفساء وعندما استيقظت شعرت بالعطش الشديد.. اتجهت إلى الماء وبيدي كأس الفضة من حبيبتي الحورية.. ملآن بالماء وأنا أرنو إلى قاعه أود أن أتسرب فوجئت بسمكة صغيرة في قاع الكأس.. يا الله إنها تشبه حوريتي هرعت إلى الدكان ووضعتها في حوض السمك..

أنا أغني لها كل يوم وهي تسمعني وترقص.. هل جهزت السمك؟!،

قال الولد.. السمك جاهز

قلت: وداعاً أبو علي.. إني مستعجلة

في الطريق سقط كيس السمك من يدي.. شعرت بالضيق.. لا أقوى على رفع الكيس من الأرض.

نظرت مطولاً إليه وعندما هممت برفعه.. رأيته فارغاً..

أين السمك؟!

نظرت حولي لم أجد قططاً ولا كلاباً بل وجدت عدة أسماك تقفز وتغني "نحن نكره السجن" بالتأكيد رأسي يؤلمني.. أو أن "أبو علي" قدم لي قهوة غير القهوة. خجلت أن أسأل أحداً فمضيت وأنا أشتم صديقي "أبو علي" مصممة ألا أقص على أحد حكاية السمك..

لم يكن أبو علي يائساً كهذا اليوم.. قلت في سري وأنا أفتح باب المنزل.

ثم إنني لم أتضايق منه كهذا اليوم مع أنني تعلمت على حكاياته وحفظتها كلها. كنت أصدق بعضها. وبعضها الآخر لم أكن أصدقه. مع أن أبي قال لي بأن هذا الزمن صالح لكل شيء فهو واسع ومتسع لكل شيء مع ذلك فكرت بزيارة "أبو علي" فقد أجد السمك الذي اشتريته..، أو أفهم سر هذا السمك..

فوجئت بأن محل "أبو علي" كان مغلقاً وكان الغبار متراكماً ألقيت نظرة على المقعد الخشبي المزروع أمام المحلّ، والذي كان يجلس عليه فشعرت أنه يشبه الناووس الذي رأيته في

القلعة لا أدري لماذا خيل لي أن تحت هذا الغبار هياكل أزمنة وهياكل قديمة. شعرت بالخوف وكأن الأزمنة الغابرة تفزعنا أو هي تركض وراءنا عندما نشمّ رائحة خوفنا.

اتجهت إلى الدكان المجاور رأيت الولد الذي كان عند "أبو علي"

❖سألته ماذا يفعل؟!

❖قال أعمل عند هذا البقال قلت: وأبو علي.. أين هو؟!

❖هزَ الولد رأسه ونفخ ثم سألني: أما سمعت؟!

❖قلت بماذا؟! هل سافر أبو علي في البحر؟!

❖قال: لا لا سافر ولا ولكن السمكة التي رباها كبرت فجأة حاول أبو علي أن يحافظ عليها في حوض الماء في الدكان.. إلا أنها هاجمته.. وراحت تلعق دمه..

❖قلت باندهاش: "يعني مات أبو علي"؟

قال: لا أدري.. لكن السمكة جَرته إلى الماء وأخذته معها.. نظرت حولي مندهشة.. سقطت حقيبة يدي على الأرض دون أن أدري ثم مشيت. شعرت أن شيئاً غالياً ضاع مني. اتجهت إلى البحر.. نظرت إلى عمقه الأزرق الجميل المخيف.. وحين عبرني الصياد بقاربه البطيء:

ناديته بصوت عال هل رأيته؟! تابع الصياد ولم يرد وأنا تابعت الصراخ وحين تعبت توجهت إلى القلعة قلت سأفتش في النواويس لكنهم منعوني من الدخول فقد أقفلت مديرية الآثار أبوابها.

142

المستقبل.. الذي مضى

د. يوسف جاد الحق

- 1 -

مات صديقي حسن أبو علي...

وكما يحدث دائماً في مثل هذه الأحوال، تعترينا الدهشة، ويأخذنا الذهول بين مصدقين ومكذبين، لكأن الموت شأن طارئ أو كأنه حدث غير مألوف في حياة البشر. وقد نمضي بعيداً في غمار اندهاشتنا فنخال أنفسنا في جموج الراحلين ذات يوم، يطغى الحزن آنئذ ويسود الوجوم...

لم أشارك في جنازته، فصديقي حسن لا أهل له هنا في بلاد الغربة يقتضي الواجب مجاملتهم، لماذا ينبغي علي الذهاب إلى جنازته إذن؟ ألكي أنغِّص على نفسي ولديَّ من أسباب ذلك الكثير. ومن عناصر النكد ما يمكن توزيعه على عدد من أقطارنا المترامية الأطراف، إن لم يكن سائرها، بل إن في جعبتي ما هو كفيل بأن يحملني على أن أحسد حسناً أبا علي في مكانه من ذلك النعش المتهادي على أكتاف نفر من الأصدقاء والمعارف.

لم يخلِّف صديقي حسن وراءه سوى زوجته الصالحة أم علي، لسوف يتبادر إلى ذهنك للتو

أنهما رزقا بولد بكر أسمياه عليًّا بيد أن واقع الأمر لم يكن كذلك، فليس شرطاً لازماً أن تنطبق الأسماء على مسمياتها دائماً وفي كل الظروف.

ها أنئذا قد عرفت أ أبا علي وأم علي لم ينجبا عليّاً أبداً، وما كان لهما أن ينجباه لسبب سوف أجلو الغموض عنه وشيكاً، بيد أن الناس جميعاً، وبالرغم من ذلك درجوا على إطلاق هذه التسمية عليهما، وهما لا يذكران كيف حصلا عليه ومتى؟ ومن هو أول من أطلقه عليهما، وبمضي الزمن باتا يعتقدان، ويشعران أيضاً، كأن لهما ولداً اسمه علي، حتى إذا ما نودي أيٌّ منهما باسمه الذي أطلقه عليه أبواه ـ كأن يكون ذلك في دائرة حكومية، أو إحدى مقار وكالة غوث اللاجئين ـ بدا له ذلك غريب الوقع على سمعه، ولربما انتابه غير قليل من الاستياء دون أن يعرف له سبباً.

لعلك الآن سائلي، بعد أن عيل صبرك لماذا لم ينجبا عليًّا وما الذي حال دون ذلك؟

الرجل الذي كان صديقي (حسن أبو علي)، أسكنه الله فسيح جنّاته، كان رجلاً بالمعنى الحقيقي للكلمة، طوله لا يقل كثيراً عن (ياردتين)، عضلاته مفتولة، شعره فاحم السواد كليلة فلسطينية، عيناه واسعتان، أنفه ضخم إلى حدٍّ لافت للنظر، شفتاه غليظتان كعنترة بن شداد، أضف إلى ذلك أنه كان يملك شاربين غزيرين معقوفين عند طرفيهما، قد يخفيان الناظر إليهما للوهلة الأولى.

أما السيدة حرمه أم علي فكانت على عكس ذلك تماماً. كانت قصيرة القامة أو متوسطتها، نحيلة القوام كمن لو كانت في حمية دائمة، بيضاء البشرة، زرقاء العينين كلون السماء الصافية، ولكي أختصر المسألة أقول: إنها لو قيّض لها أن تشارك في مسابقة للجمال كالتي تعرف، لحازت في أقل تقدير على لقب وصيفة للملكة الفائزة حيث تقيم في ذلك المخيم...

ـ 2 ـ

حدثني صديقي أبو علي حسن، ولم يحدِّث غيري بحكايته التي أبقاها سرًّا مصوناً على مدى عمره، قال لي فيما كنا نجلس في مقهى الحجاز منفردين، أمامنا فنجاني قهوة، نتذاكر أيامنا الخالية، فأنشأ يقول على طريقته التي لازمته دواماً:

في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، يوم كنت فتىً غضَّ الإهاب، جاءت جحافل الإنكليز إلى بلدتنا لكي يعيثوا فيها فساداً، فطوَّقوا القرية بالدبابات والمصفحات، وانتشر جنودهم في شوارعها وأزقتها، يطلقون الرصاص حيثما وكيفما اتفق.

يقتلون رجالاً من المارة، ويصرعون امرأة ترضع وليدها، وغلاماً عائداً من الفرن إلى داره يحمل (فرش) الخبز على رأسه صعقته زخَّة رشاش قذفت به إلى الجدار، فتطايرت الأرغفة وعلى بعضها رذاذ من دمه. نادوا بمكبرات الصوت على أهل القرية يأمرونهم بالتجمع في ساحتها العامة المحاذية للمقبرة من جانب والمدرسة من جانب آخر، وإذ لم يكن بين أهل القرية من يلمُّ بالإنكليزية، وكنت أنا ابن ناظر محطة السكّة الحديدية الواقعة على مشارف القرية ألمُّ بشيء منها، فقد أخذني الإنكليز عنوة ـ كما فعلوا قبل ذلك أكثر من مرة ـ لكي أترجم للمختار فحوى رطانتهم، كان والدي يمانع في كل مرة، لكنه لا يلبث أن يرضخ لمطلبهم تحت التهديد، أما أنا فكنت أدّعي المرض، فيما كانت أمي تبكي وتتوسل، بيد أن ذلك كله ما كان ليعفيني من أداء تلك المهمة التي كانت تورثني هلعاً.

ـ 3 ـ

أخذ حسن أبو علي رشفة ثالثة أو رابعة من فنجان قهوته، أشعل سيجارة، ربما كانت الخامسة، قبل أن يردف قائلاً:

بعد أن أدى الجنود البريطانيون مهمتهم، على أحسن وجه..!، وبعد أن ابتهج الضابط ومن معه بذلك القدر من الضحايا، وقدر أكبر من الأذى حلَّ بأهل القرية في ممتلكاتهم، إذ اقتحموا بيوتها، ومتاجرها، كعادتهم، فقلبوا محتوياتها وأتلفوا المؤن والغلال، ذلك العقاب الجماعي الذي أورثوه فيما بعد لمن سلموهم البلاد وأخرجوا منها العباد، بعد أن سعدوا بكل ذلك، وتنفَّس كلٌّ منهم صعداءه في جذل وسرور، اصطحبوني معهم في إحدى عرباتهم المصفحة، اجتاحني الخوف، وعجب الناس إلى أين يذهب بي هؤلاء، أما رفاقي في المدرسة في صفّنا الخامس فقد أخذوا يؤلفون حولي قصصاً وحكايات، ومن بينهم أحمد أبو شادي الذي وصمني بخيانة الوطن..! الوصمة التي كان يسمعها من الكبار حول فرد أو آخر. لم يفعل ذلك أحمد أبو شادي دونما سبب، فلقد سبق أن مزّقت له دفتراً ذات مرة، وفي مرة أخرى طرحته في مجرى القناة النازلة من أعالي القرية في يوم ماطر...!

وبعد رشفة أخرى من فنجانه واصل صديقي سرد حكايته:

أقول لك، بعد أن حدث هذا أخذني الجنود إلى سهل قريب من المحطة، يسميه أهل القرية (أرض أم الذهب)، نظراً لخصوبة أرضه وغزارة محصوله من القمح والذرة، وبيارات البرتقال المترامية على جنباته.

طلب إليِّ الضابط (كننغهام) امتطاء إحدى خيولهم التي كانوا يسمونها (قوة الصواري)، ربَّت على كتفي قائلاً بعربية مكسَّرة:

ـ يالله يا شاطر حسن، اركب هذه الفرس.

وحين لاحظ ترددي وتسمُّر قدميَّ بالأرض عقد ما بين حاجبيه وأطلق صيحة مرعبة أذهلتني لا لشيء سوى تحوُّل ما كان بادياً من رقة في التعامل معي حتى لحظات خلت إلى ذلك الغضب الوحشيّ العارم.

بدا ذلك في احمرار عينيه وارتعاش شفتيه، لكنني سرعان ما صحوت على صيحة أشدَّ نكراً:

ـ هيا يا ولدي... هيا... قلت لك اعتلِ ظهر هذه الفرس أيها الشحاذ الغبي وإلا...

ما زلت أذكرها بالإنكليزية فهي لازمَتُهُ المفضلة:

Come on stupid begger...!

قالها وهو يهز مسدَّسه قريباً من صدغي الأيمن، أجل الأيمن يا صديقي. أذكر ذلك كما لو كان يحدث الآن. ثم أتبع صيحته بضربة من سوط في يده على قفاي. أقول لك الحق لم تكن الضربة من القوة بما يتناسب ودرجة صيحته المدوية، وإن كان أثرها المذل ما برح ماثلاً في نفسي حتى هذه الساعة.

غير أني لم أتوانَ عن تنفيذ الأمر حين رأيته يرفع السوط عالياً توطئة لضربة ثانية.

صاح (كننغهام) بالفرس فانطلقت في ذلك السهل الفسيح تسابق الريح. تشبثت بصهوتها، طفقت تزيد من سرعتها حتى رأيت الأرض تطوى من تحتها طيّاً.

وكلما اجتاحني الذعر أكثر تشبثت بعرفها بني اللون والتصقت بظهرها، وشددت ساقيَّ على جانبي بطنها.

بغتةً وفي لمح البصر وجدتني أنقذف عالياً لأنطرح في لمح البصر أرضاً، متدحرجاً كالكرة فوق الطين والصخور والعشب الأخضر.

ـ 4 ـ

قيل لي أنني فقدت الوعي فور سقوطي، ونقلت إلى مشفى في مستعمرة (رخبوت) القريبة من المحطة، قضيت في المشفى أياماً إلى أن جاء (كننغهام) بصحبة والدي وأفضى إليه بأنني شفيت تماماً حسب أقوال الأطباء اليهود، اعتذر كننغهام بعد ذلك بأيام حين زارنا في المحطة بكلمتين لوالدي:

"Sorry Mr. Abu Hassan"

نظر إليَّ مليَّاً... ثم مضى...

أما أهل القرية فقد أمسوا، منذ ذلك اليوم المشهود، يؤرخون لمناسبات أفراحهم وأتراحهم وولادات نسائهم بأحداثه المروِّعة، من بينها ما وقع للولد (ابن ناظر المحطة) مع البريطانيين...!

غير أنّه تبيَّن فيما بعد أن الضابط (كننغهام) كان كذَّاباً أشراً...

هكذا مضى يحدثني صديقي حسن أبو علي بعد أن أطفأ سيجارة تحت كعب حذائه لكي يشعل أخرى.

اصطحبني والدي بعد ذلك إلى يافا للتأكد من شفائي، أجرى لي الطبيب فؤاد الدجاني فحصاً دقيقاً في مشفاه بحي النزهة، انتحى الطبيب بوالدي جانباً، أسرَّ في أذنه بكلمات سرعان ما أشاعت الصفرة في وجهه والرجفة في صوته الخافت وهو يهمس للطبيب بما بدا لي استفساراً أو تساؤلات يوجهها إليه.

بقيت الكلمات التي تبودلت يومئذ بين الرجلين سراً خفيَّاً ردحاً من الزمن غير قصيرة. كنت أفكر من حين لحين: ترى عمَّ كانا يتحدثان مما كان من شأنه أن يشيع الاصفرار في وجه أبي فضلاً عن حرصهما على ألا يسمعاني ما يقولان...!

لم يطلعني أبي على ذلك السر إلا عقب زواجي من أختك أم علي، أخبرني يومئذ بأني لن أنجب أبداً بسبب ما حدث لي في ذلك اليوم الغابر، وهو لم يفعل إلا مكرهاً إذ رآنا لا نفتأ نتردد على الأطباء حين تأخر الإنجاب عاماً ثم عامين.

أضاف صديقي حسن وهو مطرق دون أن ينظر إلي:

- لو كنت على علم بالأمر قبل ذلك، لما اقترنت بأم علي متسبباً في حرمانها زينة الحياة الدنيا طول عمرها، ما ذنبها هي يا عبد المجيد؟ أرأيت يا صديقي عاقبة ما خلَّفه صنيع ذلك (الكننغهام) في ذلك الزمن الغابر لكلينا من حزن وحرمان وانقطاع ذرية...؟

لقد صنع مستقبلنا معاً... أنا وأختك أم علي... مستقبلنا الذي ترى الآن أنه قد مضى

وانقضى.

ـ 5 ـ

ها أنت قد عرفت الآن يا صديقي لماذا لم ننجب عليّاً.

وعلى الرغم من ذلك هاأنتذا حتى هذه اللحظة ما فتئت تناديني (حسن أبو علي)، لا أكتمك أني قضيت عمري كله أتحرَّق شوقاً لمجيء (علي)، وكذلك كانت أختك أم علي... ولكن... حسبنا الله ونعمَ الوكيل...

انسابت الدموع من مقلتيه... وتهدَّج صوته مفعماً باللوعة والأسى يقول:

ـ كنا نعرف أنه لن يجيء... ولكنه كان معنا على مائدة الإفطار، وفي سهرة المساء، كنا نراه يلعب مع لداته في باحة الدار... ثم يكبر معهم يوماً بعد يوم إلى أن أصبح شابًّا... أراه كلما مرَّ بي فتى في مثل سنّه المفترض فأحسبه هو، فأكاد أناديه لأضمَّه إلى صدري...

سادت لحظة صمت غشيها حزن مكتوم، قبل أن يعود إلى القول فيما هو مطرق ينقر بأطراف أصابعه على المنضدة العتيقة:

"لن يؤرقني شيء في قبري، يا صديقي، إذا ما متُّ قبلها سوى بقائها، في شيخوختها، من بعدي وحيدة... مقطوعة من شجرة، بعد أن فقدنا الأهل والديار، وليس لديها (عليٌّ) يمضي معها بقية أيامها.. يؤنس وحشتها في بلاد الغربة، أنت تعرف كم هي قاسية يا صديقي أيام الغربة...

***

148

الجمل الصُول

د. زياد علي

كان الوالد يستمتع بكوب الشاي في ذلك المساء كعادته، وينشرح أكثر عندما يعرف أنني لا أمانع في مشاركته، فوجود من يتحدث معه ويترقب كأس الشاي ويعيش طقوسه يعطي المزيد من المتعة، فعلى ما يبدو وجود شريك يجعل الأمور أكثر إيجابية.

يأخذ مسائله بجدية فهناك عيون تراقبه الآن، يضع (براده) على الكانون بعد أن يتوهج الفحم وتتراقص ألسنة النار، يغسل أكواب الشاي المغسولة ويقلّبها حتى تجف، لا يحب أن يستعمل الملعقة في تقدير كمية أوراق (الحشيش) ولا في تقدير السكر، يقدر ذلك في العادة بكف يده وبإحساسه ونظره.

بمجرد أن تترتب البدايات يبتسم بخبرة، يعرف أن موافقتي على الانتباه له ومشاركته فضاءه ليست لوجه الله بل الحافز الرغبة في الاستماع إلى حكاية من حكاياته.

ـ هيا يا بُوي، أكرر الطلب.

يحاول أن يتذكر الجديد ثم يبدأ، بعد أن ينهد، وكأن الذكريات دائماً تتطلب ذلك.

ـ كان لـ"سِيدي" لجدك جمل ضخم صُول، ماشاء الله.

ومن حركاته وانطباعات وجهه يتضاخم الجمل في مخيلتي ويبدو لي وكأنه يملك أجنحة.

لا أدري ماذا يقصد بكلمة صُول... أفهم منه أنه قوي وعنيد وغير مستأنس.

فيما بعد عندما أحكي القصة أصفه بأنه لم يدجن غروره أي (مهدود) غير مخصي جمل هداده كما يقول أهل (شنقيط) غير مروض عندما يدخل في صراع مع غيره على ناقة، فعدوه الشخصي الذي يتدخل بينهما، ويتجه انتقامه نحوه، نظرته تختلف عن المخصي الذي تعود على تقبل نقل الأحمال والطاعة في السباق دون أن يهدر.

يضيف الوالد، بأن ذلك الجمل كان ملفتاً للنظر، وأن جدّي قد اغتاظ منه فضربه ذات مرة بشدة وهو في حالة استعراض فحولته.

بعد ذلك انتبه إلى أن نظرات الجمل إليه تبدو مختلفة، تغيرت عما كانت عليه، وأصبحت تحمل ما يعني التحدي والكراهية تقريباً، والتمرّد الخفي.

هذا ما لاحظه أحد الجيران:

ـ عليك أن تأخذ حذرك... فالجمل غدار، مهما طالت المدة سينتقم يا شيخ خليفة.

لم تبتعد النصيحة عن ذاكرة الجد، ذهبت أفكاره إلى شتى الاتجاهات، عاش الحرص واليقظة أغلب أوقاته، ولكنه اكتشف أن المسألة متعبة عندما يكون عدوّك في حضنك، بينك وبينه أقصر مسافة وأنه يتربّص بك في كل لحظة، فالحياة هكذا متعبة على القلب.

وصل إلى قرار يحسم به عذاب الترقب، أن يكشف نوايا عدوه، ويجعل المواجهة علانية.

أخذ الرداء الصوفي (الْحُولي) الذي يلبسه في العادة فوق ثيابه ليقيه من برد (جبلٍ غريان) وكوّمه في زاوية من أرضه بقرب شجرة زيتون، وأصلحه بطريقة توحي وكأن شخصاً ما نائم ومتغطٍ به، كان أيضاً قد ترك الجمل يرتع بين الأعشاب دون أن يقيده، وهذا ما ساعد ذلك الصُول على الاقتراب من شجرة الزيتون، لمح النائم واشتم رائحته، اقترب بهدوء ووقف متشامخاً، مدّ رقبته عالياً وشرب الريح كما يقول شاعر شعبي... وكانت أمامه الراحة التي افتقدها منذ اليوم الذي أحس فيه بالإهانة من صاحبه، هزّ رأسه وكأنه اتّخذ قراره، اختار المكان الذي قدر أنه مناسب بجوار الممدود على الأرض ورمى نفسه بعنف وخشونة على كيس التبن والحجارة والرداء الذي يحمل رائحة من أهانه.

كانت بعض العيون تراقبه من بعيد، فيما هو يتمرغ بكل ثقله ساحقاً ما تحته واستمر بعض الوقت، أحس بنشوة الانتصار.

عندما اقتربت العيون التي كانت تراقبه وقف سريعاً، كان يحدّق في وجه صاحبه الذي كان بينهما... أطلق صيحة عالية وهو يستمع إلى عدوه يقول له أمام الناس:

ـ اذهب في حالك، بيني وبينك رسول اللهﷺ، لم أعد أنفعك ولا تنفعني بعد اليوم.

توجّه بعنف ناحية الجرف الذي يطل على (وادي الأرباع) لم يفهم أحد معنى الأصوات الغاضبة التي تنطلق منه.

اقترب أكثر من رأس الكاف. كان على سيف الجرف، التفت ناحية الشجرة حيث العيون التي تراقبه في دهشة.

ربما كان آخر من لمحه صاحبه. لم يتردد عندما رمى بنفسه إلى قاع الوادي العميق مصطدماً بالصخور بعد برهة.

150

قصص صينيّة معاصرة

سبع حكايات خرافيّة لهونغ ريون

ترجمة: براءة زين الدين

1 ـ الثعلب يصون النظام

سرق الثعلب دجاجة من قنِّ الدجاج وافترسها تحت شجرة العنَّاب. رآه الغراب من أعلى الشجرة ولامه قائلاً: "ما هذه الجريمة التي ارتكبتها؟ تقتلُ في وضح النهار!".

أجاب الثعلب: "هُراء، أنا أقوم بتنفيذ مهمتي، عليَّ أن أعاقب هؤلاء الذين يخلُّون بالنظام الاجتماعي. لقد سبحت الدجاجات في البركة طيلة فصل الصيف ولوَّثت الماء فلم نعد نستطيع الشرب منه".

ـ ما أدليتَ به هو خطيئة ارتكبتها البطات، كيف تأتي وتعاقبُ الدجاج؟ وهل رأيت بأمِّ عينك الدجاجَ وهو يوسِّخ الماء؟.

تابعَ الثعلب نقاشه: "ما الخطأ في إحضار الدجاج للمحاسبة؟، إنَّ الدجاج أكثر إيذاءً، فكلَّ يوم عند بزوغ الفجر يصيح بصوتٍ عالٍ حتى لا يدع أحد في سلام، أليس من المفترض أن يُعاقَب؟".

ـ إذا كان الصياح يزعجكَ فإنه بسبب الدِّيكة وليس الدجاجات.

قال الثعلب: "إن الدجاجة أسوأ. تضع عدداً من البيوض وبعدها تفقِسُ وتصبح صيصاناً،

ألم ترها في الحقول تقود مجموعات كبيرة من الصيصان تُقوقي وتنبشُ الحبوب والبذور؟".

أجاب الغراب: "يبدو لي هذا منطقياً جداً، لم أفكّر أبداً أن السيّد الثعلب كان مهتماً ليس فقط بالنظام الاجتماعي، بل بالمحاصيل في الحقول أيضاً. لكنَّ الدجاجة التي التقطتها فتيّة ولم تبدأ بعد بوضع البيض!.

غضب الثعلبُ وقال: "هذا هُراء، صحيحٌ أنها لا تستطيع أن تضع البيض الآن ولكن عاجلاً أم آجلاً سوف تفعل. هذا ما حدث! فكيف كنت سأعالج الأمر؟ منطقيٌّ أم غير منطقي، لا توبخني وأنت تعتلي فرع الشجرة، إذا كان لديك شيئٌ تقوله انزل وقُله وجهاً لوجه".

عندها عرفَ الغرابُ ماذا يخبئ الثعلب، ولم يطر إلى الأسفل.

2 ـ العشب ودوارة الريح

ـ قالت ورقة متطاولة من العشب الذي ينمو على أعلى الجدار لدوارة الريح: "إنَّ الناس ينتقدونني دائماً لأنني أتمايل مع كل الرياح، ولكن حقيقةً أنتِ الأسرع للتمايل مع الريح ورُغم ذلك لا يقول الناس شيئاً عنكِ، إنَّ ذلك حقاً لظلم".

أجابت دوّارة الريح: "أنتِ مخطئة إن من واجبي أن أعرِّف الناس ما هوَ اتجاهُ الريحِ، فعندما يكون هناك نسيم أحدّدُ اتجاهه بسرعة وبدقّة لأحذّر الناس. ولكن ماذا عنك؟ عندما يهبُّ النّسيم تنحنين وتشعرين بهِ خلسةً أما عندما تهب الرياح القوية فإنَّكِ تتراجعين بمجرَّد أن تشعري بقوتها وهي مقتربة. فلا تنكري الاختلاف الجوهريُّ بيننا: فعندما تأتي الرياحُ أقابلها مباشرةً وأبيّن اتجّاهها بينما تتمايلينَ أنت معها. فكيف لك أن تحتاري بين قضيتين مختلفتين كليَّاً؟".

3 ـ طائرتان ورقيتان

في حضن السماء طارت طائرتان ورقيتان، خيطاهما كانا متشابكين، وبروحيهما الساميتين قررتا التنافس لتريا من التي تستطيع أن تطير أعلى. إلى جانبهما كان هناك نَسْرَان يتسابقان، وما إن حلّق النسران في انطلاقةٍ نحو الأعلى داخل السماء الزرقاء حتى انحنت الطائرتان وتعرجتا وفشلتا في القيام بالعمل ذاته.

بعد ذلك، سألت الطائرتان النسرين: "نحن جميعاً نتنافس في السماء الزرقاء ذاتها، كيف لكما أن تطيرا عالياً بينما نحن لا نستطيع؟".

أجاب أحد النّسرين قائلاً: "إن مبادئ منافستنا مختلفة، فمبدؤنا هو اللحاق بالمنافس، بينما مبدؤك هو إعاقة منافسكِ من اللحاق بك.

سألت الطائرتان: "وما الفرق بين الاثنين"؟

قال النّسرُ: "إنهما مختلفان تماماً، فبالنسبة لمنافستنا إذا الآخر استطاع أن يدركني، أبذل قصارى جهدي لألحق به، وإذا تقدمت عليه هو أيضاً سيبذل جهداً أكبر، وفي النتيجة يكون كلانا قادراً أن يرتفع عالياً في السماء. أما بالنسبة لمبدئكما فإذا استطاع المنافس أن يطير أعلى منك تبذلين كل الجهد لسحبه نحو الأسفل وكأنّك تقولين إذا لم أستطع أن أطير عالياً فلن أدعك تفعل، هكذا تفكّران أنتما الاثنتين وطبيعي إذاً أن تخسرا!".

طائرتان متشابكتان نالتا الفشل في رحلتيهما الجويتين. وفي الحياة من يدري كم من طائراتٍ لها المصير نفسه.

4 ـ قدرُ التمساح الصغير

اصطادَ طائر الكورمونت 1 فَرخَ تمساحٍ صغير، لا يزيدُ عمره عن بضعةِ أيّام، وتأهّبَ أن يأكله.

قالَ التمساحُ الصغير: "كيفَ تجرؤُ على أكلي، ألا تعلم أن التمساحَ حيوانٌ قوي، ويستطيع أن يهاجمَ فيلاً؟"

قالَ الطائر: "لا تحاول إخافتي، تلكَ قوّة أبيكَ وجدّك، وليست قوّتك"

قال التمساح: "ألا تعلم أنني سأكبر وأنمو وأصبح قويّاً مثلهما؟"

ضحكَ الطائرُ وقال: "هذا ممكن فيما يتعلّق بغيرك، أما بالنسبةِ لك فلا. في الحقيقة يجب عليك أن تكونَ مطيعاً، وتصبحَ طعامَ غذاءٍ لي، مع أنكَ لستَ وجبة كبيرة."

عندها لم يكن باستطاعة التمساح الصغيرة إلا أن يقتنعَ بما سمع.

بعد أن تناول الطائرُ فريسته مسَحَ منقارَهُ بالرملِ وعَلّقَ قائلاً:

"إنه لمن السخف المفاخرة بإنجازاتِ الأجداد، والثرثرة برسمِ خطط عظيمة للمستقبل، الأهم هو حدود قدراتنا الراهنة".

5 ـ جثمان ملك الوحوش

وافت المنيّةُ ملك الوحوش. فارتفعَ النحيبُ والعويل، وسُمِعا في أرجاء المملكة سواء كانا بسببِ الحزن أو سواه، وعُقِدَ اجتماعٌ طارئٌ لمناقشةِ ما يجب فعله بالجثمان.

---

[1] كورمورانت: طائر كبير الحجم، يقتات بالزواحف والأسماك.

اقترحَ الدكتور ثعلب (بخالصِ الاحترام لذكرى الملك) أن يُحفظَ الجثمانُ على العرشِ نفسه، مما يبقيهِ محطَ الاحترام وتقدير الآخرين، وافقتِ الحيواناتُ على ذلك ما عدا الغراب الذي حَطَّ على شجرةٍ خارج الكهف: "إن جثمان ملك الوحوش يجب أن يُدفن على الفور، لأنّ الحيوان ـ مهما بلغت عظمتُهُ في حياته ـ يصبحُ جثّةً هامدة بعد موته، وكأي حيوانٍ آخر يتعفّن ويتفسّخ ويصيرُ طعاماً للدود". هذهِ الملاحظات المتمرّدة جعلت الحيواناتِ كافةً تشجُبُ الطيرَ وموقفه. وتوصلتْ أخيراً إلى إجماع يقولُ إن جثمان الملك سيظلُّ على العرش.

وفعلياً فقد كان لكلِ حيوان موقفه الخاص من القضيّة؛ فالأرنب والغزال والوعل وافقوا على القرار السابق، لأنّهم ما زالوا يخافون الملك، حتى بعدَ موته أما المارشال النمر، والجنرال الفهد فقد كان لديهما دوافعهما الخاصة، فلحمُ ملك الوحوش ألذ من لحم الكلب.

وما أن انتهى الاجتماع حتى انقضّا على الجثة بأنيابهما ومخالبهما الحادة، شقّا بطنه، وسحبا أحشاءَه والتهماها حتى شبعا.

أما الذئب والثعلب فقد انتظرا بصمت وهما يعلمانِ ما يجري، حتى إذا أنهى النمر والفهدُ وجبتهما الدسمة وغادروا المكان، دخلا الكهف والتهما ما تَبقّى من الجثة.

6 ـ الخروف النمر:

قال الخروف مخاطباً الإله: "أيها الخالق الجبار ، تدع الشَّر يحكم العالم، بينما تترك الخير في حالةٍ بائسة".

قال الخروف: أليسَ ذلك واضحاً؟ في هذا العالم الذي خَلَقَتْ كلُّ المخلوقات الشريرة مزوّدة بأسلحة حادة وقويَّة بينما المخلوقات الخيِّرة لم تمنحها أي مهارة تصدُّ بها عدوّها، أهذا عدلٌ أو صوابٌ؟ ليس هناك مخلوقُ أشرس من النَّمر ومع هذا منحته مخالبَ حادَّة وأسنانًا قويَّة وجسماً نشيطاً، ومن جهة أخرى لا يوجد أيَّ حيوان في هذا العالم أكثر رقَّة وطيباً منَّا نحن الخِراف، لكنَّنا لا نملك أي أدوات للمقاومة والدفاع حتَّى قروننا هشَّة تنحني بسهولة وليست قادرة على صدِّ أيِّ هجوم".

قال الإله: "إنَّه أمر سهل، سوف أهبُكَ قوَّةً عظيمةً."

وحالاً بدأ الربُّ الجبار بالعمل، أولاً جعل جسم الخروف كبيراً وطويلاً وبعدها وسَّعَ له فمهُ ووضع له أسناناً مدبَّبة حادة، ثم استبدلَ أظلافه بمخالب قويَّة وأخيراً جعلَ القرون مستقيمة وموجَّهة للأمام.

ربَّتَ الإله على هذا الحيوان غير الطبيعي وقال: "حسناً يا عزيزي لقد حصلت على الاثنين،

قلبُ الخروف الطَّيب وقوَّة النَّمر وأصبح اسمكَ الآن الخروف النَّمر".

مشى الخروف بسعادة في البلد الفسيح ولكن فمه الواسع وأسنانه المسننة أنهكاهُ عندما حاول أن يأكل العشب، كان جائعاً جداً قابل أرنباً وفكَّر: "لأجرِّب قليلاً من لحم الأرنب"، وبدون أي جهد أمسَك به وابتلعهُ.

اكتشف سراً عظيماً هو أن اللَّحم أكثر لذة من العشب، سعيداً بنجاحه الأول مَضى بدأ يفترس حيوانات صغيرة وضعيفة. لم يكن هناك شكٌّ بتميّز مهاراته القتاليَّة حيثُ امتلك كل قوَّة مخالب وأسنان النَّمر بالإضافة إلى زوجٍ من القرونِ الحادة، فعندما ينتقضُّ ليس هناك من منافسٍ له. لقد غيَّرت الحياة الجديدة مظهره كليَّاً. "إنَّهُ لمن العدل أن يحكم لمن يفوزُ بالقتال، وهذا هو الصواب سواء كان ذلك جيداً أم سيئاً". ذلك كان مصير الخروف النَّمر.

- "هل يوجد هناك حيوانٌ كهذا أيُّها الكاتبُ الخرافيُّ العزيز؟"

- "بالطَّبع هناك عزيزي القارئ ولكن لستَ مضطراً للتقيُّد بالمظهر الخارجي وصفتُه لك.

7 - أحزان بروميثيوس

قال بروميثيوس لزوس: "زوس، حاكم السماء والأرض، أنت تكرهُ البشر الذين خلقت كرهاً كبيراً، وجعلتَ الكوارث تفتك بهم، ودُون رحمة قيدَّتني على سفح جبل كوكاسِس. افتح عينيك الآن وانظر إلى ما حققتْهُ معجزاتِ البشر الذينِ وهبتُهم إيَّاها بالمعرفة والنار. يا لعالم الجميل الذي بناه بني البشر قاهراً كل الصِّعاب والمشقَّاتِ حيث حكم وسيطر على كل بقعةٍ من الأرض"

"أفتح عينيَّ وأرى"؟ قال زوس غاضباً: "بل أنت افتح عينيك وشاهد ما الذي فعلهُ الإنسان الذي خلقتَهُ بالعالم، لقد أفرغَ الأرض من كلِّ كنوزها المخبَّأة في باطنها ودَمَّرَ كلّ مناظرها ومواطن الجمال فيها، وجعل منها كوكباً فوضوياً، وخير ما فعله هو ملء الأرض وتغطيتها بالمهملات والقمامة حكى أنه لم يترك مكاناً للمخلوقات تحيا فيه. افتح عينيك المتعجرفتين وانظر ما أصبح عليه العالم."

فوجئ بروميثيوس بما سَمِع ورنا من أعلى جبل الأُليمب نحو الأسفل حيث رأى دخاناً قذراً وضباباً يملأ السَّماء، وفوق سطح البحار يطفو الزَّيت، وبَدَتِ الأرض وكأنَّها معجونة، كل مكان مكتظٌّ ومزدحم، تنطلق الناس بسرعة وكأنَّها نمالٌ محتارةٌ أُفسِدَت خلاياها.

صاحَ غاضباً: "ما الذي أصبحتَ عليه أيها الإنسان؟ لقد زادني أسىً ذلك المشهد أكثر من حزني عندما كنتُ مقيداً على سفح جبل كوكاسِس عندما كان قلبي وكبدي ينهشهما النسر كل يوم. لقد خاب أملي فيك، ماذا فعلتَ باللُّطف والحِكمة اللتين منحتك إيَّاهما.

ماذا هناك بعد؟".

بروميثيوس الذي انفطر قلبه ألماً، ما زال قلقاً بشأن الإنسان وخائفاً من عقاب زوس الجائر للبشر، لذلك بدأ بالصلاة:

"أيُّها الحاكم العليُّ، حاكم السَّماء والأرض أتوسَّل إليك أن تشفق على البشر وألاَّ تعاقبهم، لقد عانوا بما يكفي."

ضحك زوس لسماعه الصَّلاة وقال: "أعاقبهم، هل هناك حاجة لي لأعاقبهم؟ في اللحظة التي خَلَقْتَهُم أنت فيها قُمتُ أنا بوضع الشَّرِّ في جينات الوحل الذي استعملتَهُ، فلُطفهم ممزوج بالشَّر وحكمتهم بالجهل وكلَّما ازدادت قوَّتهم زاد تخريبهم ودمارهم وسوفَ يأكلون ويقتلون بعضهم بعضاً حتى يأتي اليوم ويهلك فيه الإنسان.

فانتظر بقلبك المتألّم، واليوم الجديرُ بالرثاء مؤكّد أنه آتٍ.

❖كل حادث ولهُ سبب

بقلم: شامينونك

في الحقيقة ليسَ لديَّ ما أقولهُ، سيّداتي وسادتي في وكالة الأنباء؛ لا توجّهوا لواقط الصوت نحوي، ولا تدوّنوا ما سأقول.

"ليسَ لديّ أدنى أفكار حولَ العلاقة بينَ الصينيين والماليزيين. وفي الحقيقة، لم أفكّر بأيِ شيءٍ يخصُّها.

ببساطة وجدتُ أمس الأوّل، وأنا في طريقي إلى البيت محفظةَ جيب، وكنتُ قد عدتُ من مقهى ليلي. فتحتُها ورأيتُ بعض الأوراق النقديّة الأجنبيّة في داخلها. كان ذلك ليلاً، فخشيتُ من الوقوف وحدي في الطريق؛ أنتظرُ صاحِبَها، لذلك ذهبتُ إلى أقربِ نقطة شرطة. قد قالوا لي إنها نقود أميركيّة قيمتها فوق العشرة آلاف دولار. بصراحة لم أرَ في حياتي أموالاً كثيرة، ولذلك فقد شعرتُ بالخوف، وأردتُ في تلكَ اللحظة أن أمضي إلى البيت في أسرعِ وقتٍ ممكن، لكن الشرطة طلبت معرفة عنواني، فقدَّمتُ لهم بطاقتي الشخصيَّة.

هذا الصباح علمتُ أنهم عثروا على صَاحب النقود، ومنذ لحظات علمتُ أنه رجلُ أعمال ماليزي. كيفَ لي أن أعرف أنَّ ما فعلتُهُ البارحة كان يفيدُ في مساندةِ العلاقة بين الصينيين والماليزيين!" يبدو لي أنكم لن تدعوني أذهب حتى أبوحَ لكم بشيء آخر، حسناً دعوني أعترفُ لكم بسرٍ؛ بشيءٍ لم أقلْهُ لأحدٍ من قبل.

كيفَ لي أن أتكلّم؟ هل من الممكن أن أمتنعَ عن الكلام؟ تُريدونني أن أتحدّث؟ حسناً.

"كانت أمّي طيلة أربعين عاماً عاملةَ تنظيفات، وفي العام الماضي تقاعدت، وقد كانت

النفايات خلال تلك السنوات، تُنقل وتكوّم في الجبال، وكان يوجدُ بين تلكَ الأكوام دائماً مالٌ وأدوات قيّمة. وقد بيّنَ الكتابُ الذي ضَمّ المعلومات المأخوذة عن عاملي التنظيفات أن والدتي في الأعوام الأربعين من خدمتها سَلّمت مئة وثمان وأربعين ساعة يد، وسبعَ عشرة قلادة، وستة وثلاثين خاتماً ذهبيّاً، ومئتين وستاً وستين محفظة جيب، عدا العملات والأوراق النقديّة. وكان هناك أكثر ممّا يُعد أو يُحصى. يوماً ما...". هل تسمحونَ لي بلحظة؟ أود أن أخرج قليلاً إلى الشرفة.

"يوماً ما انتزعت أمي مولوداً، كان طفلةً ملقاةً بجانب الطريق، وتلك الطفلة لم تكن غيري أنا! أحبُّ أمّي الحاليّة، على الرغم من أني أحياناً....

حسناً، الآن هل فهمتم كل شيء، هل من حاجة لكي أقولَ المزيد؟!!

*عودة

بقلم: ليو زانينغ

وأخيراً عادت - إلى هذه المنطقة الجبليّة بعدَ غيابٍ دامَ عشرينَ عاماً! وهذا الشاب الوسيم الذي يمشي خلفها الآن، هل هو الصبي نفسه، الذي أخذته معها قبلَ عشرينَ عاماً؟

لقد عرفها كبارُ السن في القرية، وأغلب الظن، بسبب هذا الشاب، ببنيته ووجهه، وخصوصاً ببسمتِهِ الدافئة، التي تذكّر بالمعلم جان. كانَ ابن جان، وهذا ما توصّلوا إليه من النظرة الأولى. أما فيما يتعلق بها؛ فقد كان هناك شك في قلوب الناس حول هويّتها؛ وذلك لغيابها عن القرية عشرين عاماً، مع أنها في الأساس وخلال السنوات الثمانية التي درّسَ فيها جان في القرية نادراً ما كانت تزورها، وقد حدثَ ذات يوم أن زارتهُ وأمضيا معاً عشرة أيام قبل أن تقررّ العودة إلى بلدتها، وعندما حثّها جان على البقاء قالت لَهُ: إن الحياة هنا معزولة ومقفرة، فيما عدا أنصاف الساعات القليلة من السعادة، التي يمضيانها معاً كل ليلة! معزولة ومقفرة لدرجة يود الإنسان جراءَها أن يقتل نفسه، ولحسن الحظ فقد استطاعت - خلال فترة وجودها القصيرة مع جان، تلك التي لم تتجاوز عشرة الأيام - أن تحمل، وتضعَ صبيّاً بعد تسعة أشهر.

لقد كانا على وفاقٍ تام، ولم يكن هناك احتمال لغير ما حدث، فقد غرقَا في الحبِ حتى أذنيهما، ولاسيّما خلال المرحلة الدراسيّة في دار المعلّمين.

بعد التخرّج اختار جان التدريس في هذه المنطقة الجبليّة النائية، المقفرة والمرعبة، ولم تعارضه أو تلحق بهِ، مع أنها تزوّجته، وهكذا عاشا؛ كلٌ منهما بعيد عن الآخر. حصلت هي على عمل في بلدتها، ورفضت أن ترافقه إلى هذه المنطقة البعيدة بهدف التدريس، على الرغم من الدعوات الصادقة لها من قبل سكان القرية، وقيادة المقاطعة. لم يلمْها جان أبداً، وذلك لأن لكل إنسانٍ ميوله الخاصة - من وجهةِ نظره - فلماذا يضحّي الواحدُ بنفسه لأجل الآخر؟! الحبُ علاقةُ تفاهم متبادل وليست فرض الأفكار على الطرف الآخر.

في مثل هذا اليوم، منذُ عشرين عاماً، تعرّضت هذه المنطقة إلى فيضان مفاجئ، وقد أودى اندفاعُ جان لإنقاذ تلاميذه الذين جرفهم السيل بحياته، فبقيَ في هذه الأرض القفر الفقيرة إلى الأبد. يومَها سارعت إلى المجيء مصطحبةً طفلها. لم تكن تنتحب، ولم يبد عليها الشعور بالذنب أو الندامة؛ بل بدتْ وكأنّها مخدّرة.

عندما غارت القرية إلى بلدتها، قالت للقرويين إنها ستعود يوماً ما. عشرونَ عاماً مضت وهاهي ذي تعودُ من جديد. خدّدتْ وجهها السنون؛ وصبغت صدغيها باللون الأبيض، تضاعيفُ المشقّة ارتسمتْ على جبهتها، واستقرّ حزنٌ ثقيل في عينيها المتعبتين. ذهبت إلى قبر جان برفقة الشاب، ركعت على ركبتيها وبكت: "جان هونغ لقد عدتُ ومعي ولدنا شانر، هاهو ذا قد تخرّجَ في كليّة المعلّمين، وجاءَ ليعلّم الأطفال هنا، هو من لحمك ودمك، وينتمي إلى هذهِ المنطقة الجبليّة أيضاً.

عشب البوح

بلسم محمد

لم تكن هناك أسوار شاهقة، أو جدران عالية، كما تخيلت عبر ماضٍ طويل، كان المدخل مساحة واسعة من الأرصفة النظيفة الممتدة كممرات، تقود ببساطة نحو تضاريس بستان لا يعرف لأطرافه حدوداً.

ببطءٍ مشيت، تتدافع في صدري انفعالات فريدة يستحثها سحر المكان، وحلم عتيق لازم مخيلتي سنوات عديدة.

كان الجو مائلاً للبرودة بعض الشيء، والضباب خفيف على غير عادته في مثل هذا الوقت من النهار في عاصمة الضباب، تمكنت عيناي من مسح ذلك الامتداد اللامتناهي بوضوح، حيث استباح اللون الأخضر تلك البقعة من الدنيا.

بدأت المشوار يواكبني حلمي الذي تجسّد واقعاً، وفي خطوتي الأولى، أخذت الصور التي سمعت عنها كثيرا، تنتصب أمامي حقيقة جليّة ملء السمع والبصر.

تحت ظل وارف لصفصافة عريقة، تربّع رجل متوسط العمر على العشب حافي القدمين، تاركاً إلى يساره حذاءً أنيقاً، فارداً أمامه على كيس سميك بعض قطع الخبز، وصحناً من الورق المقوى يحوي بقايا وجبة طعام، يتحدث إلى جماعة تحلقت حوله بصوت مسموع، وهو يلعق أصابعه بتلذذ واضح.

عندما اقتربت منه أكثر، كان يتابع حديثه قائلاً:

ـ إنها ملك لي وحدي، عشرة أصابع، خمسة في كل كف، إنه عدد مناسب لأفعل به ما أشاء ووقت ما أريد، فلماذا يؤخذ عليّ أن أتناول الطعام بواسطتها؟

ثم ارتفع صوته ليضيف:

ـ أكره الشوكة والسكين، لنتحرر منهما، اللعنة عليهما.

وأنا في دهشة مما أسمع، أجفلتني أصوات تأييد ارتفعتْ من المجموعة الواقفة حوله:

ـ اللعنة عليهما، اللعنة.

انسحبت شبه فارّة، وقد أربكت مخيلتي في تلك اللحظة صور جياع الأرض وأطفالهم، فتمتمت في سري:

ـ مساكين أولئك الذين يلعقون ملح جلود أصابعهم، ولا يعرفون ما يؤكل لا بالشوكة ولا بالسكين.

على هضبة قريبة، كانت عجوز حافية تعانق كلبها بمودة، وتهاجم "الصينيين" الذين أباحوا ذبح الكلاب ـ تلك المخلوقات الطيبة الوفية ـ وسمحوا بأن تكون طعاماً لشعوبهم، منادية بالرحمة للكلاب، وردد السامعون وراءها:

ـ الرحمة للكلاب، الرحمة.

ليس بعيداً في ذلك المدى الأخضر، كان رجل أسود حافٍ يقول مختتماً خطاباً بدا لي أنه قد استفاض به مطولاً، من صوته المبحوح وحجم الكوكبة التي التمّت حوله:

ـ أرفض أن أكون إلا ما أؤمن أني عليه، أنا متمسك بحقوقي كاملة، فأنا إنسان حر، إنسان لوني أسود.

ما إن وَطئت عبارتهُ الأخيرةُ أذني، حتى انصهرت في وجداني، ودبّت فيّ الحماسة لأقوم بما جئتُ من أجله، وألفيتني أعلنُ بصوت هامس:

ـ وأنا مثلك، أتمسك بحقوقي كاملة، أنا إنسان حر، إنسان لوني "امرأة".

انحنيت أفكُّ حذائي لأخلعه، وأدوس حافية القدمين على ذلك العشب الأخضر السحري.

تذكرت في محاولتي تلك أني لم أطأِ الأرض حافيةً من قبلُ أبداً، ولا حتى على شاطئ البحر، تذكرتُ يوم قالت لي إحدى الصديقات ممازحة:

ـ أنا أطول منك.

قلت لها:

ـ بل أنا

قالت وقد سارعت تخلع حذاءها متحدّيةً:

ـ اخلعي حذاءكِ، وقفي إلى جواري لنرى.

ولأني لم أعتد أن تلمس قدماي الأرض حافيةً، قلت باستسلام أحسم الأمر:

ـ أنت الأطول.

فُكَّ الحذاء، وآن الأوان، فلا مفرّ من أن تلامسَ القدمُ حافيةً عشب البوح ـ كما تقول الأسطورة ـ ليخلص الجسد من شُحناته الكهربائية، وليمنحهُ الطاقة ليطلق حبيس مكنوناته، عبر أثير حقوق الأسرار والآراء فيه محفوظة لأجواء حديقة الـ "هايد بارك[2]" بالتحديد.

أغمضت عيني، وأنا أدوس على مهل، أترك لقدمي حق الانعتاق، لينطلق لساني ـ كما تقول الحكاية ـ وليمنحني عشب البوح الأخضر القدرة على البوح بقوة الحرية.

كان الأمر أسهل مما توقعت بكثير، داخلني شعور غامر بالراحة والسكينة، وأنا أنتصب واقفة مغمضة العينين، حافية القدمين على عشب طري ندي.

حملت حذائي، وانطلقت أعدو رافعة ذراعي كجناحين لطائر يفرّ خارجاً من ريشه، وقد انفلتَ صوتي من حنجرتي صائحاً باللغة العربية:

ـ أخيراً....

كانت لحظة القبض على حلم لطالما راودني في أزمات كثيرة، لحظة تمنيتها وأنا أجتر خيباتي بصمت، تمنيتها وأنا أئدُ غضبي الهادر تحت لسان بارد، حيث لا فائدة من الكلام، تمنيتها وأنا أرقب اغتيال حقوقي بعينين زائغتين لا تصدقان ما تريان، تمنيتها وأنا أشيع بحرقة قناعات حاربتُ من أجلها عمراً، فجعتُ بها، وواريتُ قهري خلف ابتسامة هادئة، ضمختها صفرة المرارة.

وقفت على تلة صغيرة ألتقط أنفاسي، أدرتُ رأسي أجول المكان بناظري، والبشر يطفح من وجهي.

هذا الامتداد الفسيح هو حلبتي الآن، هو ساحتي المفتوحة لحديث مفتوح، وصوت عالٍ مسموع ملَّ الهجوع خلف بوابات السدود، هنا سأخلع عباءتي على هذا العشب الأخضر، وأرتبُ فوقها هواجسي الواحد تلو الآخر، الكبير قبل الصغير، وأسطر بياناتي بجرأة ووضوح، ثم أربطها وألقي بها في دفق نهر "التيمس"، وأخرج من هذه الحديقة، وقد عشت لحظة حقيقة كاملة.

عَبَرتني في تلك الآونة سحب ضبابية، أحاطت بي كثوبي، شعرت برذاذ مائها ينتثر على

---

(2) هايد بارك: حديقة وسط مدينة "لندن" عُرفت بجمالها، واشتهرت بأنها منبر مفتوح، يقول فيها زوارها كل ما يريدون بحرية، وغالباً ما يجدون بين روادها من يؤيدون أفكارهم، ويصفقون لها.

وجهي، ذقت طعم السحب في فمي، وتندّت برطوبته قدماي، ثم انزاحت السحابة ببطء، كاشفة بعدها عن تجمع كبير التفّ حولي، وعن وجوه كثيرة تتطلع نحوي في حالة استعداد للإصغاء الطوعي.

نظرت إلى تلك الوجوه الغريبة، بحثتُ بينها عن عينين تستحثان شجاعتي لأبدأ بوحي المنشود، لكني فوجئت بحصار غربة خانقة في ذلك المكان الفسيح.

فركتُ عشب البوح بقدمي العاريتين، لكنه قوّض الأسطورة، وخذلني. اضطربت، وفي لحظة التشوش تمنيتُ لو أني في بستان "الرابية"، أو "مرج العجوز" في قريتنا، أنتعل حذائي، أمشي برفقة صمتي، أكتم صرختي، أحمل عبئي وحدي لأنه بعض من بعضي، أصوات من عالمي البعيد، الغريب عن تلك الجموع.

ورأيتني أتردد في الشروع في سكب أفكار في غير مدارها، زرع بذور في غير ترابها، وأتساءل:

"كيف لهذه الوجوه التي لم تعرف سماكة "نقابي" أن تفهم هموم من تتحدث من ورائه؟".

أطرقتُ برهة، استجمعتُ قواي، وقلت مستهلة بعبارة شاع استخدامها بينهم في مواقف مشابهة:

ـ أخشى أني لا أملك شيئاً أبوح به.

صمتُّ قليلاً، ثم تابعت:

ـ أعترف أني قَدِمتُ إلى هنا، وكلي رغبة في أن أفكّ لجام ذاتي، أن أُطلِق لنفسي عنانها في المكان الذي يشرّع لي ذلك دون أن أُتهم باللوثة في عقلي، لكن يبدو أن تلك السحابة الضبابية التي عبرتني، غسلتني ثم انقشعت، وكشفت لي أني هذه "أنا" مرهونة خلف ذاك الستار، أعجز عن الانعتاق حيث لا يكممني أحد، لا يطوقني طوق، بتُّ أنا حبيسة نفسي حتى في هذا المدى المطلق!..

انتعلت حذائي، هبطت التلة بهدوء، انسحبت في طريق العودة، مشيت فوق عشب البوح.. صامتة....!

سجال

رسالة عاجلة

مراد السوداني

في بغداد.. وتحديداً لمناسبة انعقاد المربد الشعري، وقبل أن تقذف طائرات الغزاة حممها السوداء.. وسخامها العميم علي بغداد الرشيد.. التقيت الشاعر خالد أبو خالد صحبة الصديق عايد عمرو.. وفي باحة فندق المنصور طال الحديث مع أبو خالد، بقامته المديدة وشعره الأشيبٍ وغليونه الذي يدل عليه، وحقيبته الجلدية.. سأل عن البلاد.. وما حلّ بأهلها.. وكان معنياً بالتفاصيل.. إنها جمرة الحنين التي تفهق في ضلوع الغريب المهجوس بالوطن والطيور وطيّون الواد وسرّيس الشعب.. وقمر التلال المدّمي، ووحش الجبال السليبة.. أجبته حينها علي غير مسألة.. وللحقيقة فقد كنت معنياً بإظهار الجانب المشرق من حياتنا، لا أريد أن أضيف إلى هموم الشاعر الذي طحنته المنافي وجعاً جديداً.. كل ما في الأمر أنني رغبت أن أحرّضه على ضرورة أن يكون بيننا في فلسطين.. على الرغم من معرفتي المسبقة بذهنية صاحبنا التي نهبتها السنون وما زالت على حالها عصية على التأجير والمهادنة والمساومة.. وهذا ما راكم اعتزازي بالرجل.

حدّثني جدّي . رحمه الله . أن ثوار ثورة 36 تداعوا لاجتماع في قرية دير غسانة في منطقة بني زيد الشرقية القريبة من قريتنا دير السودان.. وحسب العارفين بأمور ذلك الزمن فإنه لو قيض لهذا الاجتماع أن يتم لتغير مسار الأحداث في ثورة 36.. لأن هذا الاجتماع التوحيدي لفصائل الثورة كان بإمكانه أن يشكل دافعاً قوياً لعجلة الثورة ويجعل أوارها يعلو ويشتد.. ولخيانة ما يؤخذ المجتمعون غيلة وتتناثر أجسادهم على شجر الزيتون.. ومن بين المجتمعين والد الشاعر خالد أبو خالد.. الذي كان ما يزال في بطن أمه.. في لقائنا ذكرّت أبو خالد بما قاله جدّي.. وهاأنذا أتحول إلى راوٍ في مشهد كربلائي عن نخبة خسرناها تماماً مثلما توالت الخسارات وفي كل الاتجاهات. وماذا بعد، أيها الشاعر في مغتربك.

سنحمل سلة الذكرى ونحاول هذه الحياة.. وسنعلن بملء الفم أن مدن الكرامة لا تليق سوى بالرجال الذين حافظوا على صوتهم رعدياً هادراً وصافياً مثل عين الديك.. وأنّ الخسارات لصيقة بالشجعان الذين عبّدوا طريق حريتنا بدمهم وجراحهم وعرقهم ومدادهم القاني اللاهب. سنعترف لك أيها الشاعر الشهم.. أن في بلادنا من يتاجرون بالدم والذهب في مزاد السبت.. وأن الكثير من

البنادق والأصوات انحرفت عن السياق، وأن المبعثرين في الجبال تتصيدهم طائرات الاحتلال رغم الهدنة المزعومة والاتفاقات الكاذبة، وأحابيل الساسة الذين أتقنوا الدجل والرقص على الحبل وتلوّنوا مثل حرباء زماننا النذل.

وسنعترف أن السجون ما زالت نسياً منسياً وأمهات الأسري وذويهم تتقاذفهم باصات الزيارة.. ويذرفون الدم والدمع على خيرة أبنائنا وبناتنا في غياهب الباستيلات .. وكأن الوقت لم يأن لتوضع قضيتهم على طاولة المفاوضات بقوة الصفقات التي تصاغ على ذات الطاولة.. فلكم الله أيها المنسيون، فما زالت البلاد بخير وثمة من بقي على العهد.

سنعترف يا أخانا أبو خالد.. أن الوزير الذي قهقهت عندما ذكر اسمه.. ما زال بخير وما زالت شركة ابنه في أمريكا بخير وما زالت قططه وكلابه بخير وتنفق أكثر بكثير مما ينفق على أسر الشهداء والجرحي والمعوزين.

وأن مبدّل الأحوال حوّله من متدرب إذاعي يستجدي قراءة وإذاعة خبر إلي متحكم بالرقاب والأرزاق والعباد.. يأمر وينهي ويرفع ويخفض.

وأنت يا صديقنا.. وما زلت تطحن الأيام في مخيم اليرموك وترضي بالقليل لأن يدك لم تمتد إلا لتصافح البندقية، ولم تنحن إلا لتحنو.. ولم تغرك المناصب والأوراق الخضراء.. فانحزت لقلمك الشجاع.

وفرشاتك اللاذعة.

وسنعترف، أيضاً، أن الكثير منا معشر الأدباء ومن شابهنا وجدنا في الأخ العدو!! مساحة للتعايش وللتنفس المشترك فانجذبنا إليه وفتح علينا خزائن ماله ففتحنا المؤسسات باسم الثقافة والأدب وصار التطبيع حاجة البلاد ومنجاة العباد حتىإأن شعار مؤسسات الاحتلال الداعمة توضع على الصفحات الداخلية لمجلاتنا.. وباتت أسماؤنا تلمع في صحف العدو ومجلاته وتصدر إلى بلاد الفرنجة تسليعاً وتسويقاً.. وباتت المهرجان تفصل على مقاسات من يجنحون للسلم، ويجدون في النقيض بيض الحمائم وسجعهن.

سنعترف أن سلطتنا الوطنية ومنذ عام تقريباً وجدت في إيقاف ميزانيات مؤسساتنا الثقافية ولا أبرئ . بيت الشعر . وسيلة لتقنين مصاريف بيت مال المسلمين.. فتوقفت مجلة الشعراء، ومجلة أقواس، للمبدعين الشباب، ومجلة الأسرى، التي صدر منها عدد واحد ووحيد.. وتوقفت الكتب عن الصدور ومنذ عام أيها العزيز ونحن في بطالة ثقافية لا عمل لنا مؤسسات وأفراداً سوى شرب القهوة والشاي والإبداع الفردي.. وراتبنا حرام في حرام في حرام.. ونسأل الله أن يمن علينا بعودة الأمور إلى سابق حالها لنحل قرشنا.. فالثقافة في بلادنا يا سيدي كليشيه وتزيين ليس إلا.. أما حياة الناس العامة فاليكها: الحواجز على حالها.. وتدهمنا يومياً بآليات القمع والتركيع والإذلال ولا تصل كاميرا صحافي جهبذ لتنقل ما يجرى من مهانات على الحواجز.. لأنهم وببساطة مشغولون بوقائع مؤتمر الوزير العلاني.. وتصريح مسؤول هنا وآخر هناك.. ولا جديد سوى نبرة الصوت التي تطلّ علينا.

ونؤكد لك أيها الشاعر القريب أن تلال الجبال باتت نهباً وتحرثها مجنزرات العدو وآلياته وحفرياته بغية الاستيلاء عليها ولم يأتنا منذ قدوم السلطة مبدع وفدّ يقترح على وزارة

الإسكان شراء قمم الجبال لبناء الإسكانات للموظفين، وأفراد الأمن، الذين قد لا يجدون مأوى، ولذوي الشهداء والأسرى والجرحى والمحتاجين، بدلاً من أن تعمم المستوطنات على أعالي الجبال وتسرق أمام أعيننا.

أما وزارة اقتصادنا، فلم نجدها اقترحت إنشاء مصنع لاستيعاب البطالة التي نخلت مجتمعنا منذ قدوم السلطة حتى يومنا هذا.. أما الاقتصاد الحقيقي فهو صفقات المتنفذين وزيادة نسبهم وحصصهم.. ولتذهب المصانع والأيدي العاملة إلى الجحيم.

أما قطاع الصحة، فلو تم بناء المرافق الصحية في القرى والأرياف والمخيمات والمدن.. ووجدت آلية لتنفيذ ذلك لارتحنا من الملايين التي تصرف سنوياً للعلاج، والتي استغلها البعض للتجارة والكسب.. ولوفر على ميزانية بيت مال المسلمين الكثير.. وعندما تتبرع لنا دولة ببناء مستشفى مثلاً، يصبح هذا المستشفى خاصاً ولا يدخله سوى عليه القوم والنخبة المصطفاة.

أما آلية العمل المؤسساتي فحدّث ولا حرج.. فإذا غاب المسؤول فيتوقف عمل المؤسسة والوزارة حتى يعود.. وإذا كان ثمة ما هو ضروري ومستعجل، كأن تكون تحويلة لعلاج مريض بالسرطان مثلا، فلا بأس فلننتظر حتى يعود ذوو الشأن ويفرّج الكرب.

العزيز أبو خالد، ما سبق قليل من كثير، ولكني جهدت أن أقول لك ما لم أقله، حينها، لأن لقاءنا الأول اقتضى ذلك.. أما إذا استهجنت من أن المؤسسة الثقافية في بلادنا وبكافة تشعباتها وأذرعها . وما أطولها . قد تناستك وغيرك.. فهذا ليس بالجديد، فقد رحل محمد القيسي . وها نحن في ذكراه الثانية . ولم نجد بوستراً يحمل اسمه . ولم يتذكره سوى صديقنا عايد عمرو في ملحق الحياة الجديدة البارحة.. ورحل حسين البرغوثي غريباً مثلما عاش ولم ينصف وبقي طلب توظيفه في أدراج أحد الوزراء.. والقائمة تطول فالكل فينا مشغول بذاته ولذاته.. وقانا الله وإياك شرّ ذلك.. ولكن أشعارك وأغانيك التي يرددها المقاتلون والفقراء لما تزل يافعة خضراء.

فأسلم أيها الشاعر، سليل النخل ورجلاً في زمن يعزّ فيه الرجال، وها نحن نردد معك: "رمح لغرناطة". ورمح لفلسطين الشهيدة الشاهدة شاعر من فلسطين.

164

رسائل ريلكه إلى شاعر شاب

Rainer Maria Rilke

سهيل الحكيم

ولد رينر ماريا ريلكه في الثالث من كانون الأول سنة 1875، في براغ Prague، من أب يعمل في الزراعة، وأم تنتمي إلى الطبّقة البرجوازية الصغيرة.

لا يُعرف الكثير عن طفولته التي خصها باهتمام كبير في شعره. في مطلع شبابه انتسب إلى الأكاديمية العسكرية التي لم يُتم فيها دراسته ولم يحتفظ منها بذكريات عذبة.

ما بين سنتي 1897 و1898، سافر إلى روسيا حيث قضى فترة وحمل منها ذكريات طيبة. وهنالك اتصل بالأدباء الكبار وفي طليعتهم تولستوي. بيد أن حياته في هذه الفترة اتسمت بالغموض، والإيهام: وصفه كاتب سيرته "بيترو" Pitrou بأنه كان يهوى التأنق dandysme: يُكثر من الخروج إلى أماكن التسلية . والمسرح، ويهوى التردد على العائلات العريقة حيث كانوا يعتبرونه مميزاً ويجلّونه. وقد ارتبط في هذه الأثناء بممثلة لفترة قصيرة.

في سنة 1902 ذهب إلى باريس، بعد أن سافر كثيراً إلى أنحاء عديدة من العالم: إلى إيطاليا وروسيا التي لعبت في حياته (خبرته بنجاحه) دوراً كبيراً. وكان في سنة 1901 قد تزوج من فتاة نحّاتة، تلميذة النحات "رودان". وفي تلك السنة أصدر كتابه "حكايات الله" Histoires du Bon Dieu، ومعظم قصائد "كتاب الساعات" .Liore ol'heures

اتصل بمعظم الكتاب الكبار وفي طليعتهم "اندره جيد" وورومان رولان، وبول فاليري وتولستوي. أما الذي كان موضع اهتمامه وأجلاله فهو النحّات الكبير "أوغست رودان". وقد ذهب إليه وعمل عنده أمين سره مجاناً لمدة أربع سنوات.

وما يسترعي الانتباه أن سنيّ الحرب أرهقته. وعند حصول الهدنة لجأ إلى "ميونيخ" ومنها ذهب إلى سويسرا وسكن في قصر "موزو" Muzot الذي وضعه تحت تصرّفه بعض أصدقائه. ومعروف أنه لم يغادره إلاّ نادراً، ولأسفار قصيرة.

في سنة 1922 نظم بكائيات دوينو Ele'gies de Duino وقصائد أورفيوس Aonneta a Orphée. وفي هذه السنة أيضاً نظم قصائده الفرنسية...

وكان لِفاليري دور إيجابي في حياته. وقد شرع "ريلكه" بنقل قصائده إلى الألمانية.. ووافته المنية في 29 كانون الأول 1926.

أما رسائله إلى شاعر ناشئ فتُعتبر دستوراً استاطيقياً لفت انتباه معظم كُتّاب العالم الكبار، وتتميز بالدقة والاتزان والفكر الثاقب والشمول...

الرسالة الأولى

سيدي العزيز

وصلتني رسالتك للحظات مضت، وإنني لأشكرك عليها لما تضمنته من كبير ثقة أعتزّ بها. إنما ليس بإمكاني المزيد. لن أتطرق إلى صيغة أشعارك، فكل اهتمام نقدي غريب عني؛ إذ لا أسوأ من كلمات النقد لإدراك أبعاد عمل فني. فهي لا تؤدي إلا إلى ألوان من سوء التفاهم قد تُرضي أو لا ترضي. فالأشياء لا يحسن تناولها أو قولها كلها، كما يُحاول البعض أن يُقنعنا. يكاد كل ما يحدث أن يستعصي على التعبير ويتمّ إنجازه في منطقة لم "تطأها" قط كلمة. والأقل انقياداً للتعبير هي الأعمال الفنية، تلك الكائنات الخفيّة التي لانهاية لحياتها والتي تحاذيها حياتنا العابرة.

هذا ولا يمكنني إلا أن أضيف أن أشعارك لا تتسم بطابع شخصي. إلا أنها لا تخلو من براعم شخصية خجولة لا تزال مغمورة. وقد أحسست بذلك في قصيدتك الأخيرة "نفسي". ثمة شيء خاص يحاول البروز واتخاذ شكل. وفي مجمل القصيدة الجميلة "إلى تيوباردي" يبرز نوع من القرابة مع هذا الأمر، هذا المتوحد. ومع ذلك ليس لقصائدك وجود ذاتي، واستقلال، حتى الأخيرة، وحتى تلك الموجَّهة إلى "تيوباردي". ورسالتك الطيبة التي ترافقها ولم يفتها أن تشرح لي عدة هنات شعرت بها وأنا أقرأك، ولكن دون أن أتمكن من إطلاق اسم عليها.

تسأل عما إذا كانت أشعارك جيدة. تسألني أنا وقد سبقت أن سألت آخرين. تبعث بها إلى المجلات، وتقارن بينها وبين قصائد أخرى، وتقلق

كثيراً عندما ترفض بعض مكاتب التحرير محاولاتك الشعرية. ولكن، (بما أنك سمحت لي بأن أنصحك)، أرجوك أن تقلع عن ذلك من الآن فصاعداً. فنظرك مُوجه إلى الخارج، وهذا بخاصة ما ينبغي الآن أن تكفّ عنه؛ إذ ليس بمقدور أحد أن يأتيك بنصيحة أو مساعدة. ثمة طريق واحدة؛ لج أعماق نفسك بحثاً عما يدفعك إلى الكتابة: تَبيّن إذا كان يُنبت جذوره في أعماق أعماق قبلك. اعترف لنفسك: هل يُميتك أن يُحال بينك وبين الكتابة؟ وذلك بخاصة: تساءل في أكثر ساعات الليل سكوناً: "هل أنا مُرغم على الكتابة"؟ احضر في ذاتك بحثاً عن الجواب الأعمق. فإذا كان الجواب نعم، إذا كان بإمكانك أن تُجابه سؤالاً خطيراً كهذا بكلمة قوية وبسيطة: "يجب عليّ أن اكتب"، عندئذ ابنِ حياتك وفق هذه الضرورة: فحياتك، حتى الساعة الأكثر سكينة، التي لا تثير اهتمامك مطلقاً، عليها أن تصبح دليلاً وشاهداً على دافع كهذا. إذّاك، اقتربْ من الطبيعة.

حاول أن تقول، كما لو كنتَ الإنسان الأول، ما ترى، وما تحيا وتحب وتخسر. لا تكتب قصائد حب. تجنّب في البدء هذه المواضيع المطروقة جداً: إنها الأكثر صعوبة. فحيث تعرض للشاعر وبكثرة أعمال تراثية أكيدة، وأحياناً لامعة، فلا يستطيع تقديم عمل شخصي إلا في أوج نضوج قوته. تحوّل من المواضيع الكبيرة إلى التي تعرضها عليك الحياة اليومية. قل أحزانك ورغباتك، والأفكار التي تخطر ببالك، إيمانك بجمال ما. قل كل هذا بصدق حميمي، هادئ ومتواضع. واستخدم، للتعبير عن ذلك، الأشياء التي تُحيط بك، صور أحلامك، وأشياء ذكرياتك. وإذا بدت حياتك اليومية فقيرة فلا تتهمها بل نفسك اتهم لتقصير كيانك الشعري عن اجتذاب غناها. إذ لا شيء فقير بالنسبة إلى الخلاّق؛ ولا وجود لأماكن فقيرة لا تسترعي الانتباه. حتى لو كنت في سجن تخنق جدرانه ضجيج العالم، ألا يبقى لكَ طفولتك، هذا الغنى الثمين الملوكي، هذا الكنز من الذكريات؟ فإلى هذا وجّهْ تفكيرك.

حاول أن تُحيي الانطباعات المغمورة في ذلك الماضي الفسيح؛ إذّاك ستتقوّى شخصيتك وتأهل وحدتك وتصبح كسكن لك في ساعات النهار الحائرة، في منأى عن ضجيج الخارج. وإذا نجم عن هذه العودة إلى الذات، عن هذا الغوص في عالمك الشخصي أبيات من الشعر، عندئذ لن تفكر في أن تسال عما إذا كانت هذه الأبيات جيدة. ولن تُحاول أن تلفت انتباه المجلات إلى هذه الأعمال، لأنك ستتمتع بها تَمتُّعك بمُلك طبيعي يكون عزيزاً على قلبك، أو بأحد أساليب حياتك وتعبيرك. فجودة العمل الفني تقوم على حدوده عن ضرورة. وطبيعة المصدر أساس تقويمه. لذا يا سيدي العزيز لم أتمكن من إسداء نصيحة لك سوى هذه: غُص في ذاكرتك أسبرْ الأعماق التي تنبع منها حياتك. ففيها تجد الجواب عن السؤال: هل يجب عليك أن تبدع؟ ومن هذا الجواب تلقّ الصوت دون أن تُحمّل المعنى فوق طاقته. وقد يصدر عن ذلك أن الفن يدعوك. عندئذ خُذ هذا المصير واحمله، بثقله وعظمته دون أن تطالب بمكافأة قد تأتيك من الخارج. إذ على الخلاّق أن يكون عالماً كاملاً لنفسه، وأن يتجدد كل شيء في ذاته وفي ذلك الجزء من الطبيعة الذي انضمّ إليه.

قد تعدل، بعد هذا الغوص في ذاتك، في عزلة كيانك، عن صيرورتك شاعراً. (ويكفي في اعتقادي، أن يُحس المرء بأنه يستطيع العيش بدون أن يكتب، لكي تُحظّر عليه الكتابة. وحتى في هذه الحالة لن يذهب سُدى ذلك الغوص الذي أطلبه منك. وستدين له حياتك بدروب خاصة بها. وأن تكون هذه الدروب جيدة، سعيدة وواسعة، فهذا ما أتمناه لك أكثر مما أستطيع التعبير عنه.

ما عساي أن أستطيع أن أضيف؟ يبدو لي أنني أكّدت كل ذي أهمية. وفي الواقع لم أسعَ إلا إلى نصحكَ بالنِموّ وفّق ناموسك، بجد وهدوء. ولا تستطيع أن تُعكّر صفو تطوّرك إلا بتوجيه نظرك إلى الخارج، وبانتظار أجوبة من ذلك الخارج قد لا يستطيع أن يعطيكَ إياها إلا شعورك الأعمق، وفي الساعة الأكثر سكوناً.

سرّني أن أجد في رسالتك اسم الأستاذ هوراس. وقد خصصتُ هذا العالم المحب باحترام كبير وعرفان جميل لم يتوقف. أ بإمكانك إخباره بذلك؟ لطف منه أن لا يزال يفكر فيّ، وأنا مدين له بذلك.

أُعيد إليك الأشعار التي لُفظّتَ بأسمائك لي عليها، وأكرر لك شكري على مشاعرك القلبية وعلى ثقتك. حاولت في هذا الجواب الصادق الذي بذلت طاقتي في تحبيره، أن أكون أكثر جدارة من ذلك الشخص الذي لا تعرفه.

بإخلاص وود

ريلكه

الرسالة الثانية

اعذرني يا سيدي العزيز، إذ أني لم أتذكر إلا اليوم، وبعرفان جميل، رسالتك المؤرخة 24 شباط. كنت أعاني آلاماً خلال هذه المدة، لا مريضاً بالمعنى الدقيق للكلمة، بل مصاب بأرق ناجم عن الأنفلونزا، يجعلني عاجزاً عن تأدية أي عمل. أخيراً، بما أن شيئاً لم يتغير، ذهبت إلى ذاك البحر الجنوبي الذي سبق أن أفادني. غير أنني لم أستعد بعدُ كامل عافيتي. فالكتابة عبء عليّ؛ لذا أرجو أن تجد في هذه الأسطر أكثر من محتواها بكثير.

يجب أولاً أن تعلم أن رسائلك تُوفّر لي دائماً المتعة. إنما أسألك بعض التساهل بالنسبة إلى الجوابات. ففي أغلب الأحيان قد لا تروي ظمأك. فنحن، في الأمور الأساسية بخاصة، شديدو الوحدة. فتبادل النصائح والتعاون يتطلبان الكثير من اللقاءات والنجاحات.

وبنجاح واحد حصيلة أحداث جمة. وأنا اليوم لا أود محادثتك إلا في أمرين.

أولاً السخرية. لا تجعلها تتغلب عليك، بخاصة في ساعات القحط. أما في أوقات الخلق فابذل جهدك لاستخدامها أداة إضافية لالتقاط الحياة. لأنها، إذا ما استُعملت بنقاء تكون هي أيضاً نقية. لا يجدر بالمرء أن يخجل بها. وإذا ما أحسست بميل جدّ قوي إليها، وإذا خشيت معها حميمية متزايدة، وجّه اهتمامك إلى أمور كبيرة وخطيرة تصغر لديها السخرية، على شيء من الضياع. غُص على الأعماق، فالسخرية لا تلجها. وإذا رافقتك إلى مشارف العظمة، ابحث عمّا إذا كانت تستجيب بضرورة في كيانك.

فهي، بتأثير الأمور الخطيرة، أما تنفل عنك (وهذا يعني أنها لم تكن هنا إلا بالصدفة) أو، إذا كانت فعلاً بالفطرة، تتحوّل أداة ثمينة وتتخذ مكانتها في مجمل الوسائل التي عليك أن تكوّن بها فنك.

الأمر الثاني الذي أود أن أحدثك فيه فهو التالي: بين كل الكتب التي أملكها، قِلة فقط لا غنى عنها: اثنان منها هما دائماً في متناول يدي، أينما كنت، إنهما: الكتاب المقدس وآثار الشاعر الدانمركي الكبير، "جنس بيتر جاكوبسن". بالمناسبة، هل لك إطلاع على آثاره؟ بإمكانك الحصول عليها بسهولة. بعضها ظهر، بترجمة جيدة، في مكتبة "ركلام" Reklam". احصل على الكتاب الصغير "ست قصص" ورواية "نيلز لين" Niels Lyhne. أبدأ بالقصة الأولى ذات العنوان "موجنز" «Mogens». سيتملكك عالم خاص: السعادة والغنى وعظمة عالم لا تدرك أعماقه. عشْ فترة في هذه الكتب، تعلّم منها ما تعتقده جديراً بالاكتساب. ولكن، بخاصة، أحبها. وهذا الحب سيعود عليك بالفائدة المضاعفة (ألف ألف مرة). وأياً تكن حياتك، سيخترق بلا شك نسيج كيانك، كعنصر جوهري، ممزوج بعناصر معاناتك الشخصية. بنحيباتك وأفراحك.

وإذا كان عليّ أن أذكر الذين تعلّمتُ منهم شيئاً عن الطبيعة الخلاّقة ومصادرها وقوانينها الخالدة، فثمة اسمان فقط ينحصران ببالي: اسم "جوكوبسن"، الشاعر العظيم العظيم، واسم "أوغست رودان" AugusteRodin، ذلك النحات الذي لا ندّ له بين فنانين اليوم كافة.

لِتتكلّل أعمالك بالنجاح

المخلص ريلكه

الرسالة الثالثة

سُررت جداً، يا سيدي العزيز، برسالتك الفُصحية، وقد أطلعتني على العديد من أمورك الجيدة. فالطريقة التي تحدثني بها عن "جاكوبسن"، عن فنّه العزيز العظيم، أنظر لي إنني لم أُخطئ في توجيهي لحياتك وبكافة أسئلتها نحو هذا الكمال.

سينفتح الآن "نيلز لين Niels Lyhne أمامك، كتاب بهاء وبصيرة. فبقدر ما نقرأه يتبيّن لنا أنه يحتوي كل شيء: انطلاقاً من أخف عطور الحياة إلى كامل نكهة ثمارها الناضجة. لا شيء هنا يعصى فهمه أو إدراكه أو تحسسه، أو التعرّف إليه من خلال ما يستحضره ارتعاش لذاكرة. لا شيء فيه صغير. فأصغر حدث فيه يجري كمصير، والمصير ينبسط كنسيج واسع ورائع، كل خيط فيه وقد قادته يد بالغة النعومة، يمسكه ويثبته مائة خيط آخر. ستعرف السعادة الكبيرة الناجمة عن قراءة هذا الكتاب للمرة الأولى. ستنطلق، كما في حلم، من دهشة إلى دهشة، ويمكنني القول بأنك ستكون فيما بعد، عبرَ هذه الصفحات، السائر المندهش إياه، إذ لن تفقد الصفحات هذه شيئاً من سحرها، ومن قدرة لقائها الأول العجائبية. الاستمتاع بها على اطراد ازدياد. وستجعلك دائماً أكثر عرفاناً للجميل، وأفضل، وذا نظرة أكثر بساطة، وأكثر إيماناً بالحياة، وأكثر سعادة وعظمة في تلك الحياة.

اقرأْ بعد ذلك الكتاب الرائع عن مصير وأهواء "ماري غروب" Grubbe، ورسائل

جاكوبسن وصفحات مذكراته، وأقوالاً له متفرقة، وأخيراً أشعاره التي، وإنْ أُسيء ترجمتها، تحيا بأصداء لا متناهية. وأنصحك بشراء الطبعة الجميلة لآثار جاكوبسن الكاملة التي تحتوي كل ذلك. وقد صدرت في ثلاثة أجزاء، حسنة الترجمة في دار "أوجين ديادريش" للنشر، في ليبزغ Leipzig، ولا يتجاوز ثمنها، إذا لم تنحني ذاكرتي، خمسة أو ستة ماركات للجزء الواحد.

بالنسبة إلى كتاب "هنا كان يُفترض أن توجد ورود (وهو عمل يتسم برقة إحساس وبصيغة لا ندّ لها)، فأنت على حق، ألف مرة على حق، في انتقاد صاحب المقدمة. وهنا أُوجّه إليك رجاء. قَلِّلْ من قراءة الآثار النقدية والاستطاطيقة 3 بقدر المستطاع. فهي إما ناجمة عن ضيق في الأفق الفكري، متحجرة، خالية من المعنى في تصلّبها العديم الحياة، وإما ألاعيب لفظية بارعة. فيوماً يكون لرأيٍ سلطةُ قانون، ويوماً يحلّ محله رأي مخالف. فالآثار الفنية ذات عزلة لا نهائية، ولا أسوأ من النقد لمقاربتها. وحده الحب يتمكن من تناولها والاحتفاظ بها واعتماد العدالة بشأنها. قِفْ دائماً إلى جانب شعورك أنت خذ هذه التحاليل والمحاضر والمقدمات. وحتى لو أخطأت في حكمك، فنموّ حياتك الداخلية الطبيعي سيقودك على مرَّ الزمن، وإن ببطء، إلى حالة أخرى من المعرفة. فدَعْ لأحكامك نموّها الذاتي الصامت؛ لا تعترض طريقه لأنه، ككل تقدم، ينبغي أن ينبثقٍ من أعماق كيانك. ولا يتقبلُ ضغطاً أو تسرّعاً.

كلّ شيء كامن في ذاك: الحمل حتى نهاية المخاض ثم الولادة. ينبغي أن تترك كل انطباع، كل برعم شعور ينضج في ذاتك، في الخفاء، في ما يتمرد على التعبير، في اللاوعي، تلك المناطق التي يعجز عنها الإدراك. انتظر بتواضع وصبر ساعة ولادة نور جديد. فالنص يتطلب من محبيه ما يتطلبه من المبدعين.

فالزمن، هنا، ليس بمقياس. لا قيمة لسنة، لعشر سنوات. ليكون الإنسان فناناً عليه ألا يحسب، بل أن ينمو كالشجرة التي لا تستعجل نسغها، إنما تقاوم بثقة رياح الربيع العاتية، دون أن تخشى تخلُّف الصيف عن المجيء. الصيف يأتي، إنما للذين يحسنون الانتظار، بهدوء وانفتاح كما لو أن الأبدية أمامهم. وهذا ما أتعلمه كل يوم بفضل آلام أباركها. فالصبر يختصر كل شيء.

"ريتشار دهمل" R. Dehmel . يحصل لي مع كتبه (ومعه أيضاً) لأنني أعرفه بعض الشيء) أن أخشى أمام كل صفحة من صفحاته الجميلة، أن تُفسد الصفحة اللاحقة كل شيء، فتُحيل الأحسن أسوأ. وقد أحسنت تعريفه بقولك: يحيا ويخلق بنزو".. فالحياة الإبداعية جد قريبة من الحياة الجنسية وآلامها ولذائذها، لدرجة ينبغي معها اعتبارهما شكلين لرغبة واحدة، ومتعة واحدة. وإذا جاز لنا أن نستعمل كلمة جنس، بدل النزو، بالمعنى الطاهر، السامي والرحب للكلمة، بعد تحريرها من شكوك الكنيسة، فإن فن دهمل قابل ليكون سامياً جداً ومن أفضل المنابع. فقدرة شاعريته كبيرة، قوية كغريزة. ولها إيقاعات خاصة بها، وحشية: تتفجّر كما من صخر.

[3] الاستاطيقية: الجمالية esthétique.

إلا أن هذه القوة ليست دائماً صادقة، إذ لا تخلو من بعض التكلف، (وذلك من أقسى أنواع المعاناة لدى الخلاّق، إذ عليه أن يبقى ذاهلاً عن أفضل مواهبه، حتى درجة عدم استشعارها لئلا يُفقدها عفويتها وعذريتها). فعندما تكتفي القدرة المسيطرة على كيانه القوة الجنسية، لا تجد في دهمل إنساناً فيه ما يجب من الطهر. فعالم الحب لديه يفتقر إلى بعض النضج وبعض الطهر وبعض الإنسانية. إنْ هو إلا غريزة الذكر: نزو وسكر وقلق: فهو مُثقل بالطرق والأفكار المسبقة التي تُشّوه الحب. ولأنه لا يشعر بالحب إلا كذكرٍ لا كإنسانٍ، فإن فيه شيئاً محدوداً، وحشياً ربما، كراهياً وعابراً. ثمة شيء "لا أبدي" يحط بفنه ويجعله غامضاً، مشبوهاً. فهذا الفن ليس صافياً: إنه يحمل سمة الآني والهوى. فلن يبقى منه سوى القليل. لكن أليس هذا شأن الفن ككل تقريباً؟ غير أن يوفّر المتعة في ما يحمل سمة العظمة. إلا أنه يجب ألا يتيه المرء فيصير من أتباع عالم "دهمل" هذا، المليء بالقلق والزنى والاضطراب. وهذا العالم بعيد عن المصائر الحقيقية التي تفوق الفواجع العابرة آلاماً، إنما تُقدم مزيداً من فرص العظمة ومجابهة الزمن.

أما بالنسبة إلى كتبي، فكان بودي أن أُرسل إليك تلك التي قد توفر لك بعض المتعة. بيد أنني شديد الفقر، وكتبي ما أن تُنشر حتى تخرج عن ملكيتي، بدرجة أنني لا أستطيع شراءها، كما أرغب غالباً في ذلك، لكي أقدمها للذين يريدون الخير لها.

لذا أكتفي بأن أسجل على ورقة عناوين (مع أسماء الناشرين) كتبي التي تُطبع حديثاً (وقد طبعتُ حتى الآن اثني عشر أو ثلاثة عشر كتاباً). ليس بإمكاني أن أترك لك الخيار في شراء ما يناسب، عند اللزوم. وأنه يسرني أن أعلم بأن كتبي لديك.

بإخلاص

ريلكه

171

الشاعر الهندي رابندرانات طاغور

1861 - 1941

د. ممدوح أبو الوي

كتب عنه ميخائيل نعيمة (1889 ـ 1988) بمناسبة مرور مئة عام على ميلاده، وذلك عام 1861: "كان أنشودة عذبة في فم الحياة، فكانت الحياة أنشودة في فمه، وكان جوهرة نادرة في خزانتها، فكانت جوهرة نادرة في خزانته، لقد غنّته فغناها، وأغنته فأغناها"(1).

ويتابع نعيمة: "لأن الرجل كان إنساناً كبيراً، على قدر ما كان فناناً كبيراً، فالانسجام كان تاماً ورائعاً، بين الفن الذي كان يخلقه من حين إلى حين، وبين الحياة التي كان يحياها، من ساعة لساعة، ومن يوم ليوم. وذلك ما لا يصح قوله إلا في القليل من الفنانين، فما أكثر الرجال والنساء الذين سموا بفنهم إلى ذرا شامخة، وانحدروا في سلوكهم... فتلوثت أرواحهم بالحقد والمكر والجشع والطمع والرياء والنفاق والظلم والغطرسة... والاستماتة في استجداء الشهرة والمجد الباطل"(2).

ويكتب عنه الدكتور شكري عياد: "... لا يفرّق في تقديره للإنسان بين جنس وجنس، ولا بين لون ولون، ولا بين دين ودين، كان الإنسان عنده هو الإنسان، في أية صورة جاء، وفي أية أرض نشأ، كان يرى الإنسان قدساً، لأنه الصورة التي تتجلى فيها قدرة القادر وعظمة الخالق على الأرض... لم يفقد قط، حتى في أحلك ساعات حياته إيمانه بالإنسان،...(3).

ولد طاغور غام 1861 في السادس من أيار في كلكتا في بلاد البنغال، واسم رابندرا يعني الشمس، وهو اسم يدل على الجمال، وأنه سيشرق يوماً، وستنعم الأرض بنوره، وأما كنيته طاغور فتعني السيد، وكانت عائلته عائلة سادة.

كان والده كثير الترحال، لدرجة أنه لا يعرفهم، وهو إقطاعي كبير، يملك أراضي واسعة. أما والدته فكانت مريضة بداء الرئة، وماتت عام 1874، أي عندما بلغ الثالثة عشرة من عمره، أي أنه عاش يتيم الأم، وهو من أسرة مرموقة وغنية ومعروفة في دنيا الثقافة وعالم الأدب والسياسة، وكان جده راعياً للفنون والأدب.

بدأ ينشر مؤلفاته منذ عام 1875، أي عندما بلغ الرابعة عشرة من عمره في مجلة "جيانا نكور" (بذور المعرفة)، أوفده والده عام 1878 إلى بريطانيا إلى جامعة لندن لدراسة الحقوق، ولكنه لم يدرس الحقوق بقدر ما درس الأدب، فدرس مؤلفات الأدباء الإنكليز مثل ملتون وشكسبير (1564 ـ 1616) وغيرهما، وزار بريطانيا أكثر من مرة فيما بعد.

أصدر ديوانه الأول عام 1882 بعنوان "أغاني المساء" وديوانه الثاني بعنوان "أغاني الصباح" عام 1883، تزوج في العام ذاته أي عام 1883، عندما بلغ الثانية والعشرين من عمره، وكان عمر الفتاة التي اختارها له أهله لا يزيد عن الثالثة عشرة، ومع صغر سنها فلقد كونا أسرة سعيدة، وعاش مع زوجته خمسة وثلاثين عاماً، إذ توفيت عام 1918 وهي في ريعان شبابها، وعمرها أقل من ثمانية وأربعين عاماً، وعمره قرابة السابعة والخمسين، ورزق منها ثلاثة أطفال. وفي الفترة ذاتها التي فقد فيها زوجته فقد ابنه وابنته ووالده، ونظم ديوانه "الهلال" وابنه بين الموت والحياة.

أهم مؤلفاته:

أصدر ديوان "لوحات وأغنيات" عام 1884، وديوان "انتقام الطبيعة" عام 1884، ورواية "راجا الحكيم" 1885، وقصة "النور والظل" 1894، يتحدث فيها عن ظلم الإقطاع للفلاحين، واستغلالهم لتعبهم. ديوان "الذاكرة" عام 1903، مسرحية "الثأر 1909، نشيد "روح الشعب" عام 1911 الذي أصبح النشيد الوطني للهند، وديوان شعر بعنوان "جيتنجالي" الذي يعني (أغنيات التضحية) عام 1912، ديوان "الأوراق" عام 1936، ديوان "في أثناء المرض" عام 1940، وديوان "عيد الميلاد" عام 1941.

زار بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية عام 1912، كما زار أوروبا وأمريكا مرة ثانية عام 1920، زار مصر عام 1927 والتقى الشاعر أحمد شوقي (1868 ـ 1932)، وزار روسيا عام 1930 وأصدر كتاباً عن انطباعاته عن هذه الزيارة بعنوان "رسائل عن روسيا" عام 1931، إذ أعجب بالنظام الاشتراكي، ولا سيما أعجب بالاهتمام بالأطفال في ظل النظام الاشتراكي، وزار إيران عام 1931.

أصدر رواية بعنوان "البيت والعالم" عام 1916 في هذه الرواية ثلاثة شخصيات رئيسية، راجا شاب تقدمي يبذل جهده لمساعدة أبناء إقليمه، فينشئ المدارس المجانية، ويغرس في الناس الشعور بالكرامة، ينمي بين الناس رابطة المحبة والأخوة والتسامح، وينفق أمواله على الحركة الوطنية، التي يتزعمها صديقه سنديب، الذي

يجمع المتناقضات في شخصيتهن فهو من ناحية وطني ومن ناحية أخرى يحاول إغواء زوجة أحد أصدقائه.

مسرحية "شيترا" أصدرها طاغور عام 1889 ترجمها إلى اللغة العربية، عن اللغة الإنكليزية د. بديع حقي، وتتكئ المسرحية على ملحمة المهابهاراتا وهي ملحمة هندية وهي أطول ملحمة في الأدب العالمي، فكان أرجونا أحد شخصيات المسرحية وهو أمير ابن ملك وشاعر، قد نذر العفة مدة اثنتي عشرة سنة، وأخذ يتجول في أنحاء البلاد، فالتقى شيترا وهي أميرة ابنة ملك، أعجب بجمالها وقال له والدها الذي كان وحيداً لأهله، ولا يوجد لديه وريث غير ابنته أنه موافق على زواجها، على أن يبقى ابنها عنده ليرث العرش، وعاش أرجونا مع شيترا ثلاث سنوات أنجبا خلالها طفلاً، وتركها.

كانت شيترا قبل زواجها من أرجونا ترتدي ملابس الرجال، وتنسى أنوثتها، ويخاطبها أرجونا فيقول: "أجل أنا الضيف الجائع إلى الحب جاء يقرع بابك..."(4).

ووقعت شيترا في حب أرجونا بعد أن كانت قناصة ماهرة وإدارية يحبها شعبها، وعادت إليها أنوثتها، وتطلب من الآلهة أن تصبح جميلة كالأزهار واستجابت لها الآلهة لفترة معينة ولكنها بعد ذلك عاد إليها جسمها السابق جسم صيادة ذات عضلات ضخمة، وتبكي شيترا لأنها فقدت أنوثتها التي نعمت بها ولكن لفترة محدودة(5).

ولطاغور مسرحيات كثيرة منها مسرحية "دورة الربيع"، التي ترجمها د. بديع حقي إلى اللغة العربية.

أنشأ طاغور عام 1901 في إحدى ضواحي كلكتا مدرسة سماها "مرفأ السلام" واختار أن تكون في قلب الغابات، وكانت الحياة في المدرسة مريحة جداً، كما أسس عام 1914 معهداً زراعياً لكي يخدم الفلاحين.

وسافر عام 1916 إلى اليابان، وكان كما أسلفنا، قد حاز على جائزة نوبل للآداب، وأصبح مشهوراً، وألقى مجموعة من المحاضرات، دافع فيها عن شعوب آسيا وأفريقيا، جمعها في كتاب "القومية" عام 1920.

قاد الزعيم الهندي المهاتما غاندي عام 1919 الحركة السلمية من أجل الاستقلال، فقتلت بريطانيا المئات من أنصاره، وندد طاغور بقسوة المستعمر البريطاني، والجدير بالذكر أنه جرت مراسلات بين طاغور وبين المهاتما غاندي، وكذلك جرت مراسلات بين طاغور وبين رئيس وزراء الهند نهرو الذي يقول في إحدى رسائله لطاغور: "إنني تواق إلى مقابلتك، ويسرني أن تأتي لزيارتي"(6) ويحث طاغور رئيس الوزراء على تطوير الهند ويطلب بإحدى الرسائل نهرو من طاغور الاهتمام بأنديرا غاندي التي أصبحت فيما بعد رئيسة لوزراء الهند.

ديوان (الهلال)

وهي مجموعة شعرية عن الأطفال، نقلها إلى اللغة العربية الدكتور بديع حقي ويقول طاغور في قصيدته بعنوان "البداية": "سأل طفل صغير أمه: من أين أتيت؟ وأين ظفرت بي؟ وأجابت أمه: يتجاذبها ضحك وبكاء، وهي تضم طفلها إلى صدرها: لقد كنت مختبئاً في قلبي، كنت رغبته يا حبيبي...

أنت يا حبيب السماء الأول، أنت يا توأم شعاع الصباحٍ، لقد جرفك تيار حياة الكون، حتى رسوت أخيراً في قلبي...

وخشيت أن أضيعك فقد جذبتك وشددتك إلى صدري، ترى أي سحر قد منح كنز الدنيا إلى ذراعي النحيلتين؟"(7).

وفي قصيدة أخرى يلوم الشاعر الكبار لأنهم يوبخون الصغار على ألعابهم، ولأنهم يلطخون أصابعهم بالحبر، ولأنهم يمزقون ثيابهم، ولأنهم يتناولون الحلوى بنهم، وماذا سيقول هؤلاء الكبار عن الذين يحبون كل ما يفعله الأطفال؟

يقول في قصيدة بعنوان "درب الطفل": "يتأتى للطفل أن يطير إلى السماء،... ولكنه لا يفعل لأن لديه ما يحمله على ألا يغادرنا، إنه ليحب أن يوسد رأسه على صدر أمه، ولا يقوى البتة على رؤيتها تغيب عن ناظريه.

إن الطفل الصغير يحيط بجميع ضروب الكلام السديد، غير أن الذين يدركون معناها قلائل على الأرض. فليس عبثاً ألا يرغب في الكلام"(8).

والديوان بكامله شعر للأطفال، ولكننا نجد فيه نسمة إنسانية، فهذا الطفل هو الطفل الهندي أو العربي أو الصيني أو أي طفل في أي بلد، فلا نجد فيه صفات محددة تميز الطفل الهندي، كما هو الحال في أشعار سليمان العيسى الذي يتحدث في قصائده عن الطفل العربي بالتحديد، الذي سلبت أرضه، واحتل وطنه، وشرد أهله، وحلت به النكبات والمصائب لذلك اضطر لحمل الحجارة والقتال ومقارعة الغاصبين. الطفل عند طاغور لا يلعب في الأرض الهندية، إنه يلعب، ونحن لا نعلم أين يلعب، أي أنه طفل بوجه عام، الطفل الذي يلطخ أنامله بالحبر وهو يكتب، ويمزق ثيابه وهو يلعب، ويأكل الحلوى بنهم، تعاقبه أمه لأنها تحبه، ويحق فقط لمن يحب أن يعاقب.

ويخاطب طاغور الأطفال الذين يلهون بالدمى، في حين يلهو الكبار بجمع المال والذهب، وذلك في قصيدة بعنوان "الدمى"، ويقول الطفل لأمه تعالي نمثل أنت دور الشاطئ وأنا دور الأمواج، فالأمواج تسعى دائماً باتجاه الشاطئ. والديوان في معظمه قصائد يدور فيها الحوار بين الأم وابنها، قلب الأم مفعم بالحب، والطفل يعرف هذا الحب ويشعر به.

ويصف طاغور في قصيدة بعنوان "زوارق ورقية" تلك الزوارق التي يصنعها الأطفال وشعورهم تجاهها. ويتخيل الطفل نفسه تاجراً، يجوب البلاد في قصيدة بعنوان "التاجر" الذي يجلب لأمه الذهب واللؤلؤ، ويتخيل نفسه رجلاً كبيراً، في قصيدة "الرجل الكبير"، ضم هذا الديوان قصيدة بعنوان "هدية" فالأطفال يحبون الهدايا، وحتى الكبار يحبونها، والأطفال كما يقول عنهم طاغور ملائكة.

ديوان "جيتنجالي" (أغنيات التضحية) 1912

بعد صدوره بعام واحد حصل طاغور على جائزة نوبل للآداب، وكان من أوائل الشعراء والأدباء الشرقيين الذين حصلوا على هذه الجائزة. ويضم الديوان مئة وثلاث قصائد، التي تخاطب في معظمها الأم طفلها، فيقول في القصيدة العاشرة:

"إن قلبي لن يجد سبيله نحو من ترافقهم، بل نحو من لا رفيق لهم، بين الفقير والحقير

والضائع"(9)، هنا يعبر طاغور عن تعاطفه مع الفقراء والمظلومين والمقهورين، فيقول في قصيدته التالية: إن الله مع الفلاح الذي يحرث أرضه، ومع العامل الذي يتعب، الذي يكد في كسر الحجارة. ويرفض طاغور القوانين والأنظمة التي تقيده، فلا يهب نفسه إلا للحب: "إنهم يأتون بقوانينهم ونظمهم ليقيدوني، ولكنني أنجو منهم دائماً، إذ إنني انتظر الحب فحسب، لأهب نفسي بين يديه.

يلومني الناس ويرمونني بالإهمال، إنني لا أشك في أنهم محقون في اللوم.

لقد مضى يوم البيع والشراء، وتمت صفقة الأعمال إن الذين يطالبونني، عبثاً، لقد انكفأوا غاضبين، إنني انتظر الحب وحده، لأهب نفسي أخيراً بين يديه"(10).

ويأمل طاغور بانتصار الحق على الباطل، والنور على الظلمة، يقول: "سيقبل الفجر، بلا ريب، وستنقشع الظلمة"(11) ويتابع: "لا تدع الساعات تمر في الظلمة، وأشعل مصباح الحب من قبس حياتك"(12)، ويتوجه طاغور إلى الله ويطلب منه:

"هب لي القوة لأعمل على ألا أتنكر للفقير، وألا أنحني أمام السلطان.

هب لي القوة لأرقى بفكري بعيداً عن الصغائر اليومية.

هي لي القوة لأضع كل قوتي، بمحبة، تحت إرادتك"(13)

فلا يريد طاغور إلا رحمة الخالق ومحبته وعطفه، ويحمده ويشكره على جمال الطبيعة وروعة الحياة، ويتابع طاغور فيقول:

"إن نهر الحياة نفسه الذي ينساب في عروقي ليلاً نهاراً، هو الذي ينساب في الكون ويرقص على إيقاع موزون.

إنها تلك الحياة نفسها التي تُنبت فرحتها فوق أديم الأرض، أعشاباً لا عداد لها، وتتدفق أمواجاً هادرة من الأوراق والزهور.

إنها تلك الحياة نفسها التي تتعرض للمد والجزر في مهد بحر الولادة والموت..."(14).

وفي القصيدة السادسة والسبعين من هذا الديوان يقول طاغور:

"يا سيد حياتي، هل أقف يوماً أمامك وجهاً لوجه؟

يا سيد الأكوان، هل أقف أمامك، ويداي مضمومتان، ووجهي أمام وجهك؟

تحت سمائك الرحيبة، وفي صمت وانفراد هل أقف أمامك وجهاً لوجه حاملاً قلبي المتواضع...؟

هل أقف وحيداً صامتاً أمامك وجهاً لوجه؟"(15)

هذه القصائد الجميلة تعبر عن فلسفة الزهد والقناعة التي آمن بها طاغور.

ديوان (هبة العاشق)

يضم هذا الديوان ستين قصيدة، ومعظمها عن الأطفال، يقول في إحدى قصائده: "أين المساء؟

تسألني يا طفلي.

يقول الحكماء:

إنها وراء حدود الحياة والموت،

وإنها لا تتأثر بإيقاع الليل والنهار،

فهي ليست من هذه الأرض.
ولكن شاعرك يعلم أن سغبها السرمدي
هو للزمان والمكان،
وإنها تناضل دائماً لتولد في الثرى الخصب.
السماء مكتملة في جسدك الحلو يا طفلي،
في قلبك الخافق.
إن البحر يقرع طبوله بفرح،
والزهور تقف على رؤوس أصابعك لتقبلك، لأن السماء مولودة فيك، وبين ذراعي الأرض الأم"(16)

وفي القصيدة الخامسة من ديوان "هبة العاشق" يقول الشاعر:

"سوف أطمع بالمزيد،
ولو امتلكت السماء بكل نجومها،
والعالم بثروته التي لا تنضب،
ولكنني سأكون قانعاً،
بالزاوية الأصغر على هذه الأرض،
لو كانت حبيبتي وحدها معي"(17)

ويتغنى الشاعر في هذه المجموعة بالحب والجمال وبحب الموسيقى، وفي القصيدة الخامسة عشرة من هذه المجموعة يتغنى بفتاة سمراء:

"سمراء
هكذا يسميها في القرية جيرانها،
بيد أنها سوسنة لقلبي"(18)

وفي القصيدة الخامسة والعشرين يقول الشاعر:

"أصافح يديك
وقلبي غارق في سواد عينيك
باحثاً عنك
أنت يا من تتجنبينني دائماً
خلف الكلمات وخلف الصمت،
ومع ذلك،
فإنني أعلم أنه يتوجب علي
أن أكون مكتفياً وقانعاً بحبي...
بغية أن نلتقي، ولو للحظة واحدة
عند مفترق الدروب"(19)

ويرى الشاعر حبيبته في أحلامه.

كتاب "ديانة الشاعر"

كتب طاغور هذا الكتاب بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، يجيب فيه عن رؤيته لحقيقة العالم، ويرى أن الحقيقة ليست في كتلة المادة، ولا في عدد الأشياء، وإنما هي العلاقة بين الأشياء المتعددة في الكون، ويرى أن قوتي الكون العملاقتين الجاذبة والنابذة تقعان خارج إدراكنا، ويتابع إن كل الدوافع الإنسانية يجب التحكم بها لتصبح لصالح الإنسانية، وليس العكس. وأن الإنسان خُلق ليعطي، أكثر مما خُلق ليأخذ، ليعيشن للآخرين، أكثر مما يعيش لنفسه، ويؤمن طاغور بوحدة الكون، وينادي بالمحبة لا بالبغضاء، وبالسلام لا بالحرب، وعلينا ألا نسير وراء شهواتنا، ولذلك فهو ينادي بالأخلاق الرفيعة والمثل العليا والمبادئ السامية ويرى أن الديانات تقوم على التعامل أكثر من العبادات الشعائرية، أي أنه يرى أن العبادة التعاملية هي الأهم، ويؤمن بضرورة المعاملة الطيبة والصبر على شهوات النفس وعلى

الآخرين.

ويرى طاغور أن الفنون مثل الرسم والموسيقا والشعر تساعدنا في تصعيد رغباتنا وبلوغ الكمال الذي يتلخص في خدمة الآخرين، لا من أجل الحصول على السمعة الطيبة، وإنما من أجل إرضاء وجه الله، لا من أجل الحصول على مجد دنيوي، بل من أجل تحقيق إرادة الله على الأرض، فكل دافع من الدوافع الإنسانية يحمل جانباً سلبياً وآخر إيجابياً على سبيل المثال الدافع الجنسي إذا عبر عن ذاته عن طريق الشهوات فإنه قاتل للفرد والأسرة والمجتمع، أما إذا عبر عن ذاته على شكل محبة ورغبة في قيام أسرة ملتزمة، فإنه يعطي ثماراً ترضي الإنسان والخالق.

ويرى طاغور أن النظام الكوني جيد، ولكن الإنسان لا يفهم أحياناً جماله، فالمتناقضات لا تشكل صراعاً، وإنما تشكل تكاملاً، كما يكمل الليل النهار والشتاء الصيف، ويجب أن نعرف أن الجمال حقيقة، والحقيقة جمال، الإنسان بطبعه يسعى إلى الكمال، ولا تشع المبادئ إلا بتحقيقها.

ولذلك فإن طاغور ينتقد الأدباء الذين لا يتفهمون هذه الحقائق، فيرى أن شكسبير ابتعد عن وصف جمال الطبيعة، ومعظم أبطاله من الملوك والأمراء، فهو بعيد عن الشعب وعن العفوية والبساطة، يتصارع أبطاله، على السلطة والمال وينسون ضمائرهم ووجدانهم في خضم هذه الصراعات.

ويرى طاغور أن الحرب تعني الخراب والدمار والقتل، وهي عدوة الحياة، وينادي طاغور بتفاعل الحضارات فيقول في كتابه المذكور "ديانة الشاعر": "إن الفعل الأكثر دلالة في الفترة الحالية هو تلاقي الشرق والغرب.ولكي يعطي هذا التلاقي ثماره، يجب أن يخبئ في قلبه الأفكار الوجدانية النبيلة والخلاقة والعظيمة... إن عالم اليوم بين يدي الغرب. وهذا الأخير سيدمره إنْ لم يعمل من أجل إبداع إنساني رائع. أما أدوات هذا الإبداع، فهي تحت سيطرة العلم"(20).

ولد الإنسان، برأي طاغور، محباً للآخرين، وحراً، وليس عبداً لشهواته ولا للآخرين. وإنما هو حر في اختياره هذا الموقف أو ذاك، وعلى الإنسان أن يشعر بوحدته مع الكون بكامله، فالإنسان متحد مع عناصر الكون، يتأثر بها ويؤثر فيها، ولكي يحب الإنسان الكون بما فيه، ومن فيه عليه معرفة الكون وإدراكه، لأن الإنسان بطبيعته عدو لما يجهل، فالمعرفة هي وسيلة من وسائل المحبة، محبة الإنسان لنفسه وللآخرين وللكون بكامله، لا يفرق طاغور بين إنسان وآخر، ويرى أن الأنانية تعمي بصيرتنا، وتحول دون رؤية الحقيقة، ولا معنى للحياة إلا في خدمة الآخرين لدرجة الذوبان في الآخرين، ونسيان الذات، ويركز طاغور على مفهومي المحبة والمعرفة، ويرى أنهما متكاملان.

ويرى طاغور أن من أخطاء الإنسان أنه يحاول أن يربح الجزء فيخسر الكل. وعندما يضحي الإنسان بالجزء أي بالقليل فإنه يربح الكثير، وعلى الإنسان تحمل الألم وتحويله إلى فرح. ويجب ألا يخشى المرض والموت، ولذلك فهو يرى ضرورة المحبة، بصفتها شعوراً سامياً ومفيداً، والتعبير عن هذا الشعور بالفعل أكثر من القول. يقول طاغور في إحدى أغنياته:

"أنا هذا البخور الذي لا يفوح عطره ما لم تحرق". ويعلم طاغور أن المثالية صعبة التحقيق

ولكنها ليست مستحيلة.

خاتمة:

يقول طاغور أنه منذ طفولته كان مولعاً بالقراءة: "قرأت في طفولتي كل كتاب وقع بين يدي من الغلاف إلى الغلاف"(21) وساعده مناخ الأسرة على إبراز عبقريته في كافة المجالات، المسرح والشعر والرسم والسياسة والغناء... ألف طاغور أكثر من ألف قصيدة وأكثر من ألفي أغنية في الموسيقا، وبدأ يرسم عندما بدأ السبعين من عمره فرسم خلال العشر سنوات الأخيرة من عمره أكثر من ثلاثة آلاف لوحة، وكان محباً للحياة والحرية، يقول:

"أيتها الأمم الفتية هبي وأعلني صيحة النضال من أجل الحرية

وارفعي راية الإيمان القوي الذي لا يقهر"

لم تتزعزع ثقته بحضارة الهند العريقة على الرغم من إطلاعه على الثقافة الغربية، ويرى أن الحضارة العالمية هي صنع كل الشعوب ولكن بعضها في فترات معينة يسهم أكثر من غيره في صنع هذه الحضارة.

وكانت تتصارع في ذاته ثلاثة اتجاهات الاتجاه الوطني والديني والأدبي، سماه غاندي المعلم الأول واحتفلت وزارة الثقافة بدمشق في حزيران عام 1961 بالذكرى المئوية لميلاده، وأصدرت كتاباً عن أدبه في هذه المناسبة.

ولا بأس من الإشارة إلى أن العلاقات الأدبية بين الأدبين العربي والهندي قديمة جداً فمن المعروف أن كتاب "كيلة ودمنة" الذي نقله عبد الله بن المقفع إلى اللغة العربية من اللغة الفارسية القديمة، كان قد ألفه باللغة الهندية القديمة الفيلسوف الهندي بيدبا.

وفي العصر الحديث ترجمت بعض روايات نجيب محفوظ إلى معظم اللغات المنتشرة في الهند، وصدر كتاب "مرداد" عام 1947 باللغة الإنكليزية في الهند قبل أن يصدر باللغة العربية في لبنان، وأصدر اتحاد الكتاب العرب بدمشق عدداً خاصاً من "مجلة الآداب الأجنبية" وهو العدد رقم 120 لعام 2004 عن الأدب الهندي.

وبمناسبة مرور ستين عاماً على وفاة طاغور نشرت كثير من وسائل الإعلام والثقافة بحوثاً عن أدبه وحياته.

المصادر والحواشي:

(1) ميخائيل نعيمة، الأعمال الكاملة، المجلد السابع، في الغربال الجديد، دار العلم للملايين، 1973، ص 383.

(2) المصدر السابق ص 384 ـ 385.

(3) د. شكري عياد، عالم طاغور، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 77.

(4) طاغور، مسرحية شترا، ترجمة د. بديع حقي، ص 26.
(5) طاغور في ذكراه المئوية 1961، دمشق، وزارة الثقافة، ص 27.
(6) جواهر لال نهرو، صفحات مطولة من حياتي، بيروت، ترجمة مروان الجابري، 1960، ص 204.
(7) طاغور، ديوان الهلال، بيروت، 1957، ص 16 ترجمة د. بديع حقي.
(8) طاغور، روائع طاغور، ديوان الهلال، ط 4، 1979، ص 294.
(9) المصدر السابق ديوان جيتنجالي "أغنيات التضحية" ص 51.
(10) المصدر السابق، ص 56.
(11) المصدر السابق، ص 57.
(12) المصدر السابق، ص 63.
(13) المصدر السابق، ص 70.
(14) المصدر السابق، ص 100.
(15) المصدر السابق، ص 105.
(16) طاغور ديوان "هبة العاشق"، دمشق وزارة الثقافة، 2002، ص 110 ترجمة تميم صائب.
(17) المصدر السابق، ص 6.
(18) المصدر السابق، ص 28.
(19) المصدر السابق، ص 57 ـ 58.
(20) طاغور "ديانة طاغور"، دمشق دار الغربال 1988، ص 64، ترجمة موسى الخوري.
(21) طاغور، ذكرياتي، ترجمة صلاح صلاح، أبو ظبي، منشورات المجمع الثقافي، ص 97

180

رحيل

السماء السابعة

محمد منذر لطفي

ـ 1 ـ

يعتبر نقاد الشعر الأمريكي المعاصرون أنَّ أجمل قصيدةٍ نظمها ضابط طيار أمريكي في وصفْ السماء.. ورصْد أحاسيسه بعد أن أقلع بطائرته.. وأنطلق نحو الأجواء العليا وصافحها.. وجرى في ملاعبتها.. هي قصيدة النقيب الطيار "جون غيلسبي ماغي" التي تحملُ عنوان: [السَّموات العُلى.. أو.. السماء السابعة]..

فمن هو هذا الضابط الطيار الذي عاصر [منذ بداية الحرب العالمية الثانية عام 1939] زميلَهُ الضابط الفرنسي الطيار.. والكاتب القصصي والروائي المشهور "سانت إكزبيري" صاحب أربع روايات مُميَّزة.. لعلِ أشهرها على الإطلاق رواية "الأمير" التي تُرجمتْ إلى معظم اللغات الحية.. ومُثِّلَتْ سينمائياً.. وقُدِّمتْ على خشباتِ عددٍ كبير من مسارح بلدان العالم..؟.

ـ 2 ـ

*ـ النقيب الطيار "جون ماغي" مواليد مقاطعة "كارولينا الشمالية" بداية عام 1918، أي في العام التي وضعتْ فيه الحرب العالمية الأولى أوزارها.. واستراح العالم من ويلاتها وشرورها.

ـ نظم قصيدته المشهورة [السماوات العُلى.. أو السماء السابعة] في بداية عام 1942.

*ـ في نهاية عام 1942 ـ وبعد أن نفذتْ ذخيرةُ طائرته المقاتلة إثر معركة جوية شرسة خاضتها طائراتِ "الحلفاء" ضد طائرات "المحور"، تَبِعهُ "زوجٌ" من طائرات "مستر سميث" الألمانية دون علم منه، وتمكَّنَ من إسقاطه فوق البحر الذي أحبَّه.. كما أحبَّ السماء.. فرقد فيه رقدته الأبدية..

*ـ فما الذي جعل تلك القصيدة تحصلُ على هذه الشهرة الواسعة..؟.. وماذا قال الشاعر النقيب الطيار "جون ماغي" فيها..؟

— 3 —

يقول "جون" في تلك القصيدة الآتي:

"لقد انطلقتُ بطائرتي من قيود الأرض المظلمة إلى أجواء السماء المُضيئة ماخراً عُبابها..

وحين وصلت الطائرة إلى "سقف طيرانها الأعلى" سَّرني أن أرى جمالات الكون العذارى..

فرحتُ أُراقصُ السماء على أجنحتي الفضية الباسمة..

وتابعتُ الطيران.. فقادتني الشمسُ إلى حيث الأصوات الفرحة التي تُطلقُها الغيوم..

حين يخترقها الضياء..!..

في الوقت الذي رحتُ أرى فيه ما لم أكن أحلم به قط.. وأنا أدور.. وأسبحُ..

وأنقّضُّ في أعالي الصمت المُشعِّ.. وأُلاحقُ وأسمعُ أصوات الرياح العاوية البعيدة..

وأشاهد الحدائق المُعلَّقةَ في السَّموات العُلى..

لقد قدتُ طائرتي بثقة وحبور.. وأنا في ذلك الفضاء اللاَّنهائي الذي ليس له حدود..

أجلْ قدتُها في بحر ذلك الوهج الأزرق الذي ملأ الآفاق من كل جانب..

عابراً أجواز الفضاء بتفاؤلٍ.. ولطفٍ.. وابتهاج..

مُحَلِّقاً في سماواتٍ لم تصلها قُبَّرة.. ولم يطر فيها نسر..!

هناك في تلك الأماكن التي يلفُّها السُّكون المُطلق..

تقدمتُ ـ وقد ملأ قلبي الصمتُ والخشوع ـ نحو الذرا الفضائية العالية المجهولة.. الرَّابضةِ في ذلك الفراغ اللانهائي الهائل..

ثم مددتُ يدي.. فصافحتُ ـ بكل مهابة ـ بدرَ السماء والنجوم..

ولمستُ ـ بكل إجلال ـ عظمة الخالق العظيم..!".

— 4 —

صحيح أنَّ "جون غيلسبي ماغي".. هذا النقيب الأمريكيُّ الطيار قد عاش (24) عاماً فقط.. وهو رقمٌ أقلُّ بقليل مما عاشه زميله الروائي الفرنسي النقيب الطيار "سانت إكزبوري".. إلاَّ أن قصيدته [السموات العُلى] ستعيشُ قروناً وقروناً في ذاكرة الأدب الأمريكي.. وآداب الأمم والشعوب كافة.. بعدما تمكّنتْ أنْ تقرع باب الخلود بأفكارها الإنسانية السامية.. وصورها الرائعة المدهشة.. الملآى بالفنيِّة والجمال.. والألوان والخيال.. تماماً كما استطاعتْ رواية "الأمير" أنْ تقرع ـ هي الأخرى ـ باب الخلود بأفكارها الإنسانية السامية.. وصورها الرائعة المدهشة.. الملآى بالفنيَّة والجمال.. والألوان والخيال..!

* * *

182

مع..
وليد إخلاصي

حوار: أمينة عباس

- ***ما أكتبه دوماً يهاجمني في بدايته، فارضاً على فكرته الجنينية،***
- ***أحسد المحترفين على استجاباتهم المنتظمة للكتابة وتقيدهم بقواعد محكمة، إلا أنني لا أعمل أبداً على اللحاق بركبهم***
- ***لم أكن غيري في أي نوع من أنواع الكتابات التي اقتحمتني***

كاتب قصصي وروائي ومسرحي، له أكثر من أربعين كتاباً ولهذا يُتَّهم بغزارة الإنتاج.. انحاز مؤخراً للكتابة المسرحية.. كُرِّم عدة مرات كان آخرها وسام الاستحقاق لمساهمته الفاعلة في الحياة الأدبية والثقافية في سورية.. إنه الكاتب وليد إخلاصي.

❑ من المؤكد أن هناك أعمالاً تبقى حية في نفس كاتبها، سواء بأحداثها أو بشخصياتها.. وسؤالي ما هي الأعمال التي استطاعت أن تتملكك وتشعر دوماً بملاحقتها لك من أعمالك.

❑❑ **يمكن لي أن أختزل علاقتي بما أنجزته سابقاً من أعمال مختلفة: قصة ورواية ومسرحية في ثلاثة مواقف عادة ما أمر بها في أيامي المتعاقبة: الأول موقفي منها وأنا أكتب عملاً جديداً، وهنا أعترف بغياب كامل لأي نص كتبته من قبل، فالعمل الذي يستغرقني يبعد أي احتمال لحضور شيء كنت قد تخلصت منه فور الانتهاء من إنجازه.. الثاني موقفي منها وأنا أقرأ لكتَّاب آخرين، آنذاك تكون لي في أحايين فرصة المقارنة بين ما كنت كتبت وبين ما أقرأ من أعمال أدبية،**

وكثيراً ما أجد أني لم أتوصل إلى الفنية العالية في البناء والتي توصل إليها عمل أدبي لكاتب آخر فأقرر أن أجتهد في المستقبل لأتجاوزه بما سأكتب مستقبلاً ما كنت قد كتبته من قبل، ويلازمني هذا الشعور بشكل قوي عندما أكتشف أن في العالم من تفوق في عمله الأدبي ليسد الطريق علي.. الثالث موقفي من أعمالي في فترة (العطالة) التي أمر بها بين عمل وآخر، أي في الأوقات التي تتوقف فيها قدرتي على الكتابة، فأستعرض الأفكار والمواضيع لعدد من الأعمال القديمة، وبخاصة تلك التي تحمل آثاراً قوية خلفت إيقاعاً على روحي كقضية الحب اليائس في مواجهة التعسف الاجتماعي كما حدث في مسرحية "مقام إبراهيم وصفية" وكالأحداث الدموية الكبرى التي هزت المجتمع لتكون رواية "زهرة الصندل" وسيلة للقيام بالبحث عن الأمان الوطني عندي، وكظاهرة السيطرة على المدن العريقة في التاريخ وتخريب تراثها أو سلبه كما في رواية "باب الجمر" والمجموعة القصصية "خان الورد" وكحالة تأثري العميق بالتراث الإنساني للمسرح فأصبحت مسرحية "أوديب" الوجه الحداثي لمفهوم النبوءة القديم، فبدلاً من العرافات اللواتي قرأن مستقبل أوديب سوفوكليس جاء الكومبيوتر كرمز عصري مستحدث في مسرحيتي تلك.

ولأعترف أن هذه النماذج لم تكن وحدها من الأعمال التي تلح علي في فترة (العطالة) والتي أعتبرها منجزاً حقيقياً، بل إنها تذكرني دوماً بأنها مع غيرها تحولت إلى (بروفات) أحلم بأن أستفيد من تجاربها في مسيرتي الأدبية التي أتمنى أن أحافظ على استمرارها للوصول إلى ما هو أفضل.

❑ معظم كتاباتك كما تؤكد في حواراتك مستمدة من الواقع الحقيقي، فما مفهومك للواقعية في كتاباتك؟وأية واقعية تسعى إليها؟

❑❑ الواقع كرة ذات سطوح متكسرة تمنح وجه الكرة تعددية مرهونة بعدد تلك السطوح التي يراها كل كاتب على هواه، ولكي تكون واقعياً يعني أنك تدور حول تلك الكرة لتجد أنها تعطيك أكثر من حقيقة أو رؤية للواقع، وهذا يعني أن حقيقة هذا الواقع مرتبطة بعلاقتك بكل سطح من كرته، وهذا يؤدي إلى الاعتراف بنسبية الواقع لكل معايش أو مراقب لـه، وكذلك يؤدي هذا الأمر إلى تباين في العلاقة بين الواقع والإنسان، وبالتالي بين الواقع والإنسان ذي البعد التخييلي أو الإنسان صاحب الموقف الثابت الذي لا يحيد عنه، وفي حالة الأدب تصبح المعادلة معقدة، فالواقع حالة مادية بينما الأدب حالة روحية، وتتدرج تلك المعادلة من حالة الأمانة الوصفية حتى درجة الواقعية كما يجب أن تكون، وبين الحالتين تأخذ الواقعية في الأدب ألوانها المتعددة.

لم تكن الواقعية يوماً مجرد سطح، بل إن في محاكاتها للكرة ذات الأسطح تعني أنها الأكثر تنوعاً في طرق التعبير عنها والأشد استيعاباً لكل الاحتمالات التي تمد الجسور بينها وبين الرمز والخيال والتخييل والوهم، وبين الملموس بالحواس والمدرك بالبصيرة، وبين الظاهر والباطن المختبئ وراء قشرة، وبين المعلوم والمجهول.

وإن في قولي (الواقع الحقيقي) إنما هو تأكيد على أنه شكل من أشكال البلاغة بغية إعطاء الواقع الصفة التي يستحقها في الأدب، وبظني أن المرور السريع على مصطلح (الواقع) كمعادل لما تراه العين وتسمعه الأذن إنما هو للوصول إلى حقيقة المصطلح في عمقه وسيرورته التاريخية لنجعله لائقاً بقيمة ذات ديمومة في ربط الإبداع الأدبي به.

❑ مارستَ أنواع الكتابة والمذاهب المتعارف عليها، لكن نزعتك التجريبية هي التي تغلب في معظم مراحلك، فإلى متى يبقى الكاتب مجرباً وباحثاً وكيف تتكون هوية الكاتب وأسلوبه؟

❑❑ يمكن لنا أن نقرأ تاريخ الإنسانية عبر علاقة الإنسان بالطبيعة ومدى استفادته من عناصرها ومنتجاتها، ونضرب مثلاً القمح الذي قاد اكتشافه إلى إنتاج الرغيف، وبالإضافة إلى ارتباط هذا الرغيف بالأوضاع الاجتماعية فإنه في ثقافة ما حافظ على شكله المعروف لقرون، وما لبثت تجارب الإنسان أن غيّرت من شكله بل وأضافت عناصر أخرى لـه ليتخذ ذلك الرغيف شكلاً مغايراً لما كان عليه.

ومثل تلك التجارب حدثت للإنسان على مر العصور في أمور وشؤون كثيرة، لذا يمكن القول بأن التجريب هو واحد من أسرار التغيير والتقدم، ولنضرب مثلاً آخر في علاقة الإنسان بالماء وهي الأخطر والأهم للجنس البشري، وسنجد أن الإنسان قد طور من وسائل الحفظ والتخزين فانتقل بتجاربه إلى أشكال من السدود تدل على قيمة التجريب في الوصول إلى نتائج متعددة الفوائد، أفلا يستحق الإنسان كأفضل كائن في الطبيعة أن يحمل لقب (المجرب)؟ ولما كان الإنسان الذي مُنِح العقل وهو أداة التجريب في الحياة لذا امتلك القدرة على التفكير والإبداع، فكانت ملكيته تلك الوسيلة الأفضل للتجريب.

وإذا اعتبرنا أن اللغة في تطورها المستمر قد توصلت إلى (الكتابة) التي أبرزت قيمة التدوين في التاريخ البشري، وأنها وجه مشرق من أوجه تجلي العقل البشري، فإن الكاتب وجد فيها ما يساعد على تحقيق نزعة التجريب التي يجوز لنا أحياناً وصفها بالغريزة.. واقتران الكتابة بالتجريب أدى إلى الإبداع، ويوم تتوثق صلة الكاتب بالمعرفة الكلية المستمرة فإنها ستقوده حتماً إلى الماضي في التجريب الذي سيتجاوز التسليم بما كان أو بما هو قائم.

والحديث عن الهوية والأسلوب لكاتب ما يعني البحث عن الآلية التي تتم بها الكيمياء في مختبره أولاً، وهو يكون في تقصي العلاقة بين الكاتب وواقعه المعاش والتاريخي والجغرافي والنفسي أيضاً، وقد لا يكشف مختبر الكاتب في التفاعلات الكيميائية المستمرة داخله عن أسرار الكتابة كما تفعل عندما تظهر في الأدب المنتج، أي أن السر المغلق يصبح علنياً إذا ما أنتج المختبر نصاً ما، إلا أن هذا النص لن يدل على كامل الهوية والأسلوب إلا بتراكم النصوص أي تواتر الإنتاج الأدبي.. وبإيجاز أقول إن الهوية والأسلوب لن يتحقق لها وصف كامل إلا بعد توقف الكاتب عن العطاء أو الحياة، وهذا يعني أن نزوع الكاتب إلى التجريب الدائم قد يعيق معرفتنا هويته وكذلك أسلوبه بشكل قاطع.

❑ تقول في إحدى رواياتك: "الرواية العظيمة هي في ما يمثله الإنسان" وبكثير من الصراحة أسألك ما هي الرواية التي أنجزتها وينطبق عليها هذا الكلام؟

❑❑ لقي الإنسان في تاريخه الطويل ما يكفي من عذاب واضطهاد، فحفرت في روعه علامات لا تنسى، كما كان قلقه المستمر في البحث في المجهول والسعي نحو الأفضل قد خلف في ذاكرته التي شكلت الذاكرة الجمعية ما يشبه الكدمات القاسية، وظهر الفن والرواية منه دون ريب، فكأنه العزاء المقدم للإنسان.

والرواية في أبسط أهدافها وأكثرها أهمية هي

أنها أصبحت المعادل الطبيعي لوجود الإنسان، أي أن الرواية من غيره أو من غير أنسنة ما هو غير إنساني تبقى عاجزة عن تحقيق وجودها واستمرارها باقية في خزانة الأدب، ولا أظنني قد ابتعدت عن الإنسان في أي عمل روائي أو أدبي، فهو شغلي الشاغل، ولكنني لا أجرؤ على وصف رواية لي بأنها عظيمة لأني لا أعترف بأن حلمي في اكتمال صورة الإنسان الروائية عندي هو أتوق إليه وأسعى إلى بلوغه، فالطريق مازالت ممتدة أمامي أقطعها بجدية، ولكن الحلم ما زال كالسراب الذي أجهل متى أقبض عليه أو أنه سيتجلى لي ذات يوم كحقيقة مدركة.

❑ تلاحقك الأسطورة في بعض كتاباتك، ولكن لها خصوصية على ما يبدو في روايتك "دار المتعة" فماذا عنها؟

❑❑ إن واحدة من الانتصارات في الكتابة، والرواية على وجه الخصوص، هي في ارتقائه إلى مرحلة (أسطرة) الواقع، شرط الالتزام بالواقعية. وبمعنى آخر أن تمتلك الرواية القدرة على كسر الحاجز بين الواقع المحسوس من طرف، والتخييل والواقع الأثيري من طرف آخر. ويبدو أن رواية "دار المتعة" قد جاءت لحسن لاحظ استكمالاً لأعمال أخرى في الاقتراب بشكل ما من تلك الأسطرة التي وقعت في فخها الجميل.

إن المكان الروائي إذا ما تعتق بحمض الزمن، وكانت الأحداث والوقائع في المكان وحوله مؤهلة لإضافة ما على مسرة التاريخ، فإن فرصة العمل الأدبي المتعلق بها جميعاً ستكون أكبر حظاً في تكوين أسطورة حديثة. وبشكل عام يمكن القول بأن واقع هذه المنطقة التي نحيا فيه مؤهل بإحداثياته الجغرافية وبأبعاد الزمن فيه: الماضي والحاضر والمستقل، وبنسيجه الاجتماعي العجائبي والملون لأن يكون تربة صالحة لتأهيل جانب من آدابه كي يتحول إلى ما يشبه الأساطير الحديثة. وبظني أن واقعية الأدب تستطيع بصدقها الفني وتحرر مخيلتها أن تتوصل أحياناً إلى بلوغ مرحلة الأسطورة بطرق مختلفة. ونحن نعلم أن الأسطورة قد أثبتت من قبل أنها تبلغ في كثير من الأحايين أعلى مراحل الإبداع في الوقت الذي تكون فيه الجانب الفعال من تاريخ المجتمعات.

❑ تقول أيضاً في حوار لك: "أفكر سياسياً ولكنني أكتب فنياً، والأدب المبدع لا ينفصل عن الرؤية السياسية" وسؤالي: متى تصبح السياسة فخاً كبيراً يقع فيه الكاتب؟

❑❑لم تسعفني القدرة أو النية على الانتساب يوماً إلى حزب ما أو الالتزام ببرنامج سياسي بعينه، إلا أنني لم أتوقف منذ تكامل الخطوات الأولى للوعي الاجتماعي إلى جانب موقف سياسي يتسم بإنسانية أو شعور وطني أو تعاطف مع قضايا بالغة الأهمية كمكانة المرأة التي يجب أن تكون عليها أو تبني حقوق الإنسان في الحياة الكريمة مادياً وروحياً أو مساندة المجتمع تجاه البيئة كي يحافظ على براءتها ونقائها، لذا أقول إن الإنسان - وبخاصة في هذه المنطقة من الشرق الذي يغلي منذ قرون - لا يمكن أن يكون بعيداً عن السياسية انتماء أو انهماكاً أو مساندة على أقل تقدير، فما موقف الكاتب من ذلك؟

إلا أن المشكلة ليست في الموقف السياسي أو في تحوله إلى فخ، إنما هي في الكاتب نفسه أن يجعل من الإبداع خلف عربة السياسة وتابعاً مطيعاً لخط سيرها، أو أن يحافظ على استقلاليته الأدبية ليمنح الإبداع فيها فرصة الظهور، وكل هذا لن يمنع بأي حال أن تكون الأعمال الأدبية على

علاقة بالفكرة السياسي لأصحابها، وفي الأحوال كلها أقول إن السياسة حالة تخضع لزمن متغير وظروف غير دائمة أو مستقرة، بينما الأدب هو الثابت الجمالي في عالم الإبداع، والثوابت كما نعلم تختلف كثيراً عن المتغيرات.

وصورة هذه المشكلة توجز في أن أهمية الأدب تكون في إخلاصه لقيمة الإبداع، فلا مانع من أن يوظف الفكر السياسي في أي نص، شرط التزامه بحرية الإبداع.

❑ في ضوء غزارة إنتاجك الأدبي كيف تتجنب المطبات التي يقع فيها الكاتب؟ وما هي المطبات التي تعترف بأنها وقعتَ فيها؟

❑❑ لا أعلم تماماً إن كنت قد كررت نفسي في عمل ما أو أكثر، إلا أنني أعلم أن ما أكتبه دوماً يهاجمني في بدايته، فارضاً علي فكرته الجنينية، فأقوم بتجديد شكله ولغته، ويظلني أن الأفكار والقضايا التي تخرج علي بدعوتها إلى تناولها كانت حول الحب والتعسف والرغبة في التحرر والارتباط بالأرض والوطن والوقوف في وجه الفساد بأشكاله المختلفة والتوق إلى الجمال والقيم النبيلة والخروج من الماضي إلى المستقبل، وغير ذلك من المحاور.

وعلى سبيل المثال تتكرر عندي قضية المكان وبخاصة حلب، إلا أن ذلك المكان يتلون عادة مع الفكرة الأساس لتبدو حلب مثلاً في عمل ما غيرها في عمل آخر، ولا أنكر أني أشترك أحياناً مع كاتب آخر في تناول فكرة أو حدث أو مكان، وهذا يعني الإحساس المشترك إلا أنه لا يمثل التطابق، وكثيراً ما مزقت صفحات من عمل أكتبه عندما أجد تشابهاً فيه مع عمل لكاتب آخر أو عمل سابق لي، ولطالما أفدت في معظم أعمالي قيامي بكتابتها لأكثر من مرة، إذ إنني في المرة الثانية أمنح فرصة اكتشاف احتمال التشابه بين ما كتبت وبين نص آخر كتبه غيري أو أني كتبته من قبل، وهذا التمرين أي إعادة الكتابة أعتبره طريقة جيدة لتفادي الوقوع في المطب الذي نوهت عنه.

وعلى هامش سؤالك أدفع عن نفسي تهمة أو صفة الغزارة في الإنتاج ليقيني بأن ما كتبته حتى اليوم يعاني من قصور قياساً لما كان علي إنجازه.

❑كيف تفسر اختلاف النقاد حول قيمة أعمالك، بعضهم رأى فيها قيمة تاريخية، وبعضهم رأى فيها قيمة نقدية، إلخ.

❑❑ أحترم عادة النقد الفني الموضوعي لأعمالي وأعتبره واحداً من المصادر التي تزودني بالمعرفة، كما وإني لا أعترض على النقد بكل أشكاله ودرجات جديته ونواياه أيضاً وأؤمن بحق الآراء على اختلاف أنواعها وتباين بعدها أو قربها عن النقد الحقيقي في رؤية أعمالي بتصنيفها أو بتقويمها، فأنا وغيري بحاجة دائمة إلى التفاعل مع الآخرين وبخاصة الذين ينتمون إلى طبقة النقد الذي تمثل في معظم أحوالها اتجاهاً اجتماعياً عقلانياً صاحب ذائقة فنية، ويشجع هذا التفاعل أحياناً على الإيمان بجدوى الأدب عند الكاتب.

❑ أنا صاحب نزوة في الكتابة ولست صاحب خطة أكتب لأنني أستمتع شخصياً بما أكتب لذلك أنا هاوٍ ولست محترفاً" هذا ما قلته ذات مرة، وأتساءل هنا لماذا يهرب معظم الكتّاب من كلمة اسمها الاحتراف؟

❑❑ النزوة تكون حالة مرضيّة إذا ما جاءت من فراغ أو رغبة في فعل شيء بأي شيء، إلا أنها تصبح صحية عند الكاتب عندما تكون استجابة غير موقتة لولادة طبيعية لتخمر الأفكار في مختبر الكاتب الذي يتحول إلى شيء أشبه بالرحم يخرج

مولوده إذا ما حان وقت ظهوره، فمفهوم النزوة هنا يشبه الحالة المعاكسة للكاتب الذي يقرر أن يصنع رواية في كذا فصل وكذا شخصية وكأنه الخياط يعد لإنتاج بدلة وفق الموضة السائدة مما يعطيه صفة المحترف.

وهنا يمكن الإشارة إلى أن الاختلاف بين الهواية والاحتراف يشبه تقريباً الفرق بين الرسام الذي لا يمسك بالريشة ويملأ اللوحة بالألوان إلا استجابة لدافع داخلي، وبين المزخرف الذي يعلم مسبقاً ما سيفعله على الحائط. ولا يمكن إنكار مقدار الإتقان الذي يصل إليه المزخرف الذي يعلم مسبقا ما سيفعله على الحائط. ولا يمكن للهاوي أن يحققه، إلا أن فرصة الهاوي المخلص في تحقيق الإبداع ستكون أكبر من فرصة المحترف، وعندما تصبح الهواية في الأدب من صلب حياة الكاتب تكون مرشحة لإعطاء نتائج أفضل.

أنا أحسد المحترفين على استجابتهم المنتظمة للكتابة وتقييدهم بقواعد محكمة، إلا أنني لا أعمل أبداً على اللحاق بركبهم ذات يوم، وإن ما أحرص عليه حقاً هو استمراري في الهواية التي حققت لي حتى الآن نوعاً من العزاء المقدم لي وللآخرين. أليست أعلى درجات الإبداع الفني هي تقديم العزاء؟

❑ ما مفهومك للنص للمسرحي حالياً؟ وهل طرأ على هذا المفهوم منذ بداياتك وحتى اليوم الشيء الكثير؟

❑❑ بإيجاز شديد أقول إن المسرح عندي حتى الآن وجهتي نظر، وقد يتغير ذلك في المستقبل، الأولى هي (النص المسرحي) فهو عندي رهن بأدبيته من طرف، وبقواعده الراسخة التي عرفت منذ قرون من طرف، وبالتحولات التاريخية وغيرها من تلك التي لازمت مسيرة البشرية وأثرت في الإنسان من طرف آخر.

والثانية هي (العرض المسرحي) الذي أحلم به أن يحقق أعلى درجات المتعة الروحية والعقلية، وأن يخلق الروابط مع جمهور العرض في إثارته للتساؤل الدائم عن واقعه، وعن مدى تحقق أحلامه فيه، وعن قدرته في تقديم العزاء لـه.

وأقول إن المسرح نصاً وعرضاً قد يجابه في ظل التغيرات المتواترة والتطورات المتسارعة في كل شيء ليأخذ اتجاهات لـه غير ما هو عليه اليوم، وأنا عبر نصف قرن من الكتابة لا أستطيع إلا أن أقر باستعدادي لتقبّل التغيير والتطور.

❑ بعد كتابة أكثر من أربعين مسرحية، فما هو تقويمك للنص المسرحي السوري؟

❑❑ من الصعب تكوين تقويم عادل لكتّاب المسرحية السورية لأسباب مختلفة، منها:

1 . عدم توفر أنطولوجية كاملة للنصوص المسرحية.

2 . عدم إلمامي الكامل بها.

3 . عدم وجود تطور تاريخي حقيقي واضح لمسيرة المسرح، أي أن المسرح كان يفتقد الآباء الحقيقيين لـه، فكان أدب المسرح الغربي هو النموذج دون غيره، وبمعنى آخر نحن جيل مغامر يساهم في التأسيس دون أرضية محلية ينطلق منها عادة كتّاب المسرح في الثقافات الأخرى، وبعامة. ومن المعطيات التي أتيحت لي أستطيع أن أعترف بنضج بعض الأعمال المسرحية لعدد من الكتاب على قلتهم، وذلك لتوفر شروط النجاح لتلك الأعمال من إدراك لموقف الإنسان وإبراز الخلفية البيئية والتاريخية في ارتباط وثيق بها ولوضوح الصنعة المسرحية وبروز الفعل الدرامي فيها.

وهناك نماذج لهؤلاء الكتَّاب أستذكرهم الآن مثل محمد الماغوط وسعد الله ونوس وفرحان بلبل ووليد فاضل ومصطفى الحلاج وممدوح عدوان ورياض عصمت وقلة غيرهم. ونستطيع التأكيد على أن منجزات النص المسرحي السوري ما زالت بعيدة نسبياً عن الآثار التي أكدتها أجناس أخرى كالرواية والشعر، وإن كانت تحمل في أعماقها القدرة على تأكيد نفسها بشكل أقوى. وبظني أن تطور النص المسرحي يرتبط عضوياً بالمشروع الثقافي الوطني الذي يشكل (التوصيل) فيه واحداً من عناصره الأساسية. والتوصيل يبدأ بالبناء المسرحي المقرون بالبرنامج السنوي للعرض عليه، وهما أي المبنى والبرنامج يكشفان عن إمكانات الكتَّاب ويدفعهم إلى الارتباط بالمسرح السوري وينشط قابليتهم على الاستمرار.

❑ تعد مسرحية "مقام إبراهيم وصفية" التي أخرجها محمود خضور في الثمانينيات من أشهر مسرحياتك، فأي خصوصية تحملها هذه المسرحية؟

❑❑ قُدمت هذه المسرحية أكثر من مرة، وقد تبنتها فرق الشباب، وأظن أن السبب المباشر لذلك هو صدق ورقة قصة الحب التي روتها المسرحية وخصوصية البيئة الحلبية التي لا تبتعد كثيراً عن خصوصية المناطق السورية الأخرى، وقد لا يبتعد عن الاهتمام بها أنها طرحت مشكلة التعسف الذي يقع على المحبين والناس بعامة، إلا أنني بالإضافة إلى ذلك أرى أن جوهر الدراما المسرحية فيها كان في علاقته بمقولة معينة لم تنل الاهتمام الكافي في الثقافة العربية الإسلامية مقارنة مع الثقافة الغربية التي ارتبطت مفاهيمها الفلسفية والفنية بأهمية (الفداء المسيحي) الذي ناب به السيد المسيح عن البشر أجمعين وهو يقدم جسده فداء لهم. وفي الثقافة الإسلامية يبرز مفهوم (الفداء) في أعلى درجاته عندما يستجيب سيدنا إبراهيم لنداء الإله بأن يقدم لـه قرباناً وتأكيداً على الطاعة فيستجيب للأمر، وإذ بالله الرحيم يضع الكبش بدلاً من الابن، ومن هنا جاء عيد الأضحى الذي يعبر عن التسليم والطاعة للإله الذي سيقدم الرحمة جزاء لهما. ولقد شغلتني قضية (الفداء الإسلامي) وكنتُ دائماً أستغرب استبعاد هذا الجوهر الفلسفي لثقافاتنا من أدبياتنا وطرق تعبيرنا الفنية. وتلك هي خصوصية "مقام إبراهيم وصفية".

❑ ما زالت الأساطير القديمة تشحذ خيال الفنان، وقد ازدادت هذه الظاهرة وضوحاً في أدب القرن العشرين، كيف استفدتَ مسرحياً منها ونحن نعرف أنك حاكيت سوفوكليس في مسرحية "أوديب مأساة عصرية"؟

❑❑ أريد أن أعترف بشيء يدور حول هذه المسرحية وهو أنني بدأتُ في كتابتها دون تسميتها بأي عنوان، ومن ثم اكتشفت أن نبوءة الكومبيوتر التي واجهت أحد أبطال المسرحية كانت تتلخص في انه سيتزوج من ابنته كما وسيقتل أعز الناس عليه بيديه وأنه سيطلب الموت فلا يجده، فتوقفتُ فجأة عن الكتابة وأنا أتذكر نبوءة العراف في مسرحية لسوفوكليس وهو يتنبأ لـه بأنه سيتزوج من أمه ويقتل أباه، وقلتُ لنفسي أهو اقتباس أم تأثر؟ أم أنها طبيعية العلاقة مع التكنولوجيا الحديثة تدفعنا إلى إحلالها مكان العرافة الأسطورية؟ وقررتُ في الكتابة الثانية للمسرحية كعادتي أن أطلق اسم أوديب عليها حتى لا أتهم بالاقتباس ومن ثم ذيلت العنوان بمأساة عصرية، كما وأدخلت الجوقة في النص. كل ذلك للتأكيد على أن ولادة الفكرة الدرامية كانت استجابة للضغوط التي تقع على الإنسان في زماننا: مصيره تتحكم فيه التكنولوجيا، وآماله

تحطمها العلاقات الاجتماعية. فالتشابه الذي حصل لمسرحيتي مع المسرحية الخالدة لسوفوكليس يقع في ساحة القدر الطاحنة، وإن كان القدر عندي يخالف بشكل جذري قدر سوفوكليس العظيم، إلا أنني مع كل ذلك لا أستبعد أن بطاريتي كانت اختزنت ذات يوم أوديب الأصلية فسكنت سنوات طويلة في الذاكرة، فظهرت فكرة مسرحيتي، وإن كنت لا أؤكد على فكرة النية المباشرة في الاستفادة من التراث وأنا أكتب تلك المسرحية.

❑ هل تأثرت نصوصك المسرحية بالمذاهب والاتجاهات المتعددة في الكتابة المسرحية؟ هناك من يقول مثلاً إن مسرحيتك **"هذا النهر المجنون"** متأثرة بتورجنيف وتشيخوف الروسيين، فما قولك؟

❑❑ كتب الدكتور علي الراعي الناقد والمؤرخ المصري المعروف عن التشابه والتنافر في شخصيتين مسرحيتين، الأولى هي مدام رانيفسكي في "بستان الكرز" لتشيخوف، والثانية الخانم في مسرحيتي "هذا النهر المجنون" قائلاً: "غير أن رانيفسكي في "بستان الكرز" تكتفي بالبكاء فليس لها الإرادة الحديدية التي تمتلكها الخانم في مسرحية وليد إخلاصي، وإنما تجد هذه الأخيرة نظيراً لها في مسرحية لوركا المعروفة "بيت برناردا البا" حيث السيدة برناردا تحكم أسرتها حكماً تعسفياً ممضاً وتبدي صفات العناد والمكابرة وإغماض العين عن الحقائق تماماً كما تفعل الخانم". وحدثني د. أدمير كورية وقد أعد رسالة الدكتوراه عن أعمال مسرحية لي في الولايات المتحدة أنه خلال الانفتاح الأميركي على الصين أيام الرئيس نيكسون عرضت في نيويورك فرقة فنية حديثة مسرحية بعنوان "إنسان بكين الجديد" وقد كان كاتبها حاضراً مع الفرقة فسأله المشرف على رسالة الدكتوراه إن كان يعرف العربية فضحك الكاتب معلناً عجزه عن قراءتها واستفسر عن سبب السؤال فأجابه المشرف: "لأن هناك مسرحية لكاتب عربي بعنوان "هذا النهر المجنون" تتشابه مع مسرحيتك" ويبد أن تأثر الكاتب الصيني بالمسرح الروسي كان يشابه أغلب الظن تأثري أيضاً، إلا أن حقيقة الأمر، مع صدق مقولة التأثر فقد كانت فكرة مسرحيتي مستمدة من واقع عايشته شخصياً، والخانم قد وجدت شيئاً منها في سيدة حقيقية. والتأثر هو شكل من أشكال (المثاقفة) التي لابد أنها ساهمت مسرحياً في تكوين وجداننا ككتَّاب مسرحيين. ولهذا يجب أن نعترف بان الأدب الحقيقي للجيل التأسيسي المسرحي في سورية هو المسرح العالمي، وبخاصة النصوص البارزة فيه مع ما كتب عنها من دراسات وأبحاث. والتأثر عمل شرعي يرتبط ببنية الإبداع بوشائج متينة بعكس الاستنساخ.

❑ تقول في إحدى مقالاتك المنشورة منذ سنوات في مجلة الحياة المسرحية: **"التجريب ليس هو المغامرة، ولكنه محاولة لاكتشاف الذات. التجريب هو امتحان الأدوات المسرحية للحصول على الشكل الملائم"**. كيف ترى واقع التجريب في الوقت الحالي؟

❑❑ لعب وقف الاجتهاد في الشريعة دوره في تطوير الاجتهاد في العلوم الوضعية، وجاء العلم بمختبراته وأدواته لينشط الاجتهاد في عالم الثقافة فكرياً وفنياً. فالتجريب الذي بات المعادل المكافئ للاجتهاد تحول إلى منهج عقلي يقود مجتمعات بأسرها من تلك التي حققت تقدمها. لا شك في أن الأساس المعرفي للكاتب الأدبي يضم وعياً علمياً كأن نقول مثلاً أن رؤية القمر السابقة قد باتت أكثر رحابة بآلاف المرات مع تزايد الاكتشافات في

الفضاء الواسع وأن الميكروسكوب كشف من الحقائق المذهلة ما لم تقدر عليه العين المجردة. وذلك التحويل المعرفي الخطير أكد أهمية التجريب في كل مجال بما فيه الإبداع الثقافي وأدخل حالة (التسليم) في ركود لا يتناسب مع عملية الإبداع. وأعتقد أن بذرة التجريب قد زرعت في تربة ثقافتنا، لذا فنموها يتوقف على الرعاية الكاملة لثقافتنا الوطنية. وأرى أن تفتح البذرة يتعلق بنمو الاتجاهات العقلية في التفكير وبضمور بلاغة اللغة التي لا ترتبط ببلاغة الفكر والبحث والتطلع إلى الأمام. وما لاشك فيه أن التطور الثقافي والمعرفي الذي نقبل عليه سيساهم في سيادة الفكر التجريبي في مجالات كثيرة ومنها المسرح دون ريب.

❑ يُقال أن من أسرار كتابة وليد إخلاصي الإبداعية أنها تحمل دائماً بذرة الكشف والإبداع والتجاوز، فهل ينطبق هذا الكلام على كتاباتك المسرحية أيضاً؟

❑❑ لم أكن غيري في أي نوع من أنواع الكتابات التي اقتحمتني، فأنا لا أختار الموضوع أو الشكل، بل هو الموضوع الذي يختار شكله رواية أو مسرحية أو قصة، والموضوع يلد فجأة لكي يأخذ شكله. والمختبر الداخلي الذي تجري فيه التفاعلات الكيميائية للصور والأفكار هو الذي يحدد الشكل الأدبي، وبمعنى آخر لا يمكن لي أن أحدد سلفاً جنس الكتابة كأن أقول نويت أن أكتب قصة أو مسرحية، والتصميم يتدخل بعد الولادة وأثناء الكتابة لأجد نفسي مستخدماً الذاكرة المعرفية في تنظيم العمل الأدبي المكتوب وتشغلني الكتابة في اقتناصها لما هو غير مألوف أو مكرر، وقد أنجح أحياناً وأتعثر أحياناً، وهذا هو المقاس لما أسميه (الصحة النفسية لعملية الإبداع) الخوف من إعادة صياغة المواضيع والأساليب التي عبر عنها غيري هو الغول الذي يؤرقني، وإن كنت أؤمن بأن المواضيع محدودة وأما الأسلوب فمنفتح وهو أشبه بالاستقراء المتجدد فلسفياً بالاكتشاف المغامر علمياً. إن تجديد خلايا الجسد عضوياً هو مفتاح لفهم تجديد العقل والروح نفسياً، وذلك هو مفتاح العمل الأدبي، والموت الحقيقي للمبدع هو توقف خلاياه عن التجدد.

❑ كيف تصف لنا حالة خروج النص المبدع أدبياً كان أو مسرحياً من عالم الكاتب؟

❑❑ الإبداع كالأمومة، فالمرأة لكي تصبح أماً أي منتجة لكائن جديد بحاجة إلى تلقيح من طرف وإلى رحم سليم ينمو فيه ذلك الكائن. والمبدع هو الذي يمتلك بطارية دائمة الشحن بمعارف واسعة نسبياً وبمشاهدة ذكية وبإحاطة بالبيئة بكل ما فيها من نماذج وأفكار ونظم وطبيعة. وتلك البطارية هي بمثابة عملية تلقيح للمبدع، والمختبر الداخلي له والذي يستوعب ما تمده به البطارية فتكون فيه آلاف العمليات الكيميائية التي تنضج فكرة ما وهي تظهر في نص ما لتكون مسرحية أو عملاً آخر. و(جينات) الإبداع مثلها كمثل الجينات في الكائن الحي تخضع لاحتمالات لا حصر لها في عملها. الولادة أحياناً طبيعية، وهي أحياناً متعسرة، ومنها نستطيع أن نفهم المعاناة الكبرى في إنتاج عمل فني ما، إذ يلعب العقل دور المراقب والمنظم الذي يشرف على عملية التحكم ومحاولة التقريب بين النص وقواعده الأساسية التي تعارف عليها المبدعون عبر مئات السنين. فإنتاج النص الأدبي يمثل الصراع والتآلف اللذين يعبران عن الفطرة والعقل في تفاعلهما مع بعضهما البعض، والإبداع في موقفه الفلسفي هو المد والجزر في بحره الواسع، أي هو الفطرة أو الموهبة، وهو العقل أو

التحكم. والموهبة مهما كان شأنها لا يمكن اكتمال تحقيقها إلا بالحدود التي يرسمها العقل أو التحكم أو التفكير في انسجامه، رغم صرامته، مع الفطرة المبدعة.

❑ لجأت إلى أسلوب المزج بين القصة والمسرحية كما في "سبدلا" و"لقمة الزقوم". ويتردد حالياً مصطلح (المسرواية) أي المزج بين المسرح والرواية. فماذا تحدثنا عن هذا الموضوع؟

❑❑ هناك قرابة قوية بين الأم التي ولدت الرواية والأم التي ولدت المسرح. والتوأمة لا تصبح بين وليدين لأمين مختلفين، ولكن التقارب والتبادل يكون أحياناً بينهما لا ليحدث تمازجاً بين الكائنين أو مدرسة أو جنساً. والمسرواية نزوة اصطلاحية خضعت ذات يوم لرغبة في التجريب الحر، لكنها لا تستطيع أن تكون مذهباً متفرداً. وفي المسرحيتين المذكورتين لم يكن في مخيلتي أني سأساير تلك النزوة، وإن كان البعض وهو يستسهل الحكم عليهما ينطلق من مثل هذا الحكم. لقد بُنيت مسرحية "سبدلا" على مقولة الخوف والإنسان، وبُنيت "لقمة الزقوم" على مقولة الكذب والتعسف، وهما حدثان اجتماعيان بالغا الخطورة ولا يتوقف فيهما أسلوب القص الملتصق بالرواية، فهل خلت أي مسرحية في العالم من الأحداث؟

193

سبعة أيام في إيران

تواضع العارف وهدوء الواثق و.. حذر المتسائل

غسان كامل ونوس

طائر المساء

في الساعة العشرين من يوم الأحد 2006/4/30، أقلعت الطائرة "السورية" من مطار دمشق الدولي، حين كان المساء يكمل هيمنته على المشاهد، خلا أضواء تتباعد وتتناوس و..تتلاشى، تاركة المشاعر تتضاغط إلى مقاعد مربوطة بأحزمة "الأمان"، ومتقلقلة مع تزايد الصعود وارتهان الكائنات التي تملأ طائر المساء الجريء إلى فضاء وقدر ورجاء..

كنا نعلم أن الفضاء الشقيق غير الآمن يدفع بالطائرة المتوجهة إلى طهران باتجاه الشمال الشرقي نحو فضاء الجيران!! تلك إحدى المفارقات الشاقة في هذا الزمن العصي على الفهم والهضم والاقتناع. ولا سيما أن الفضاءات الشقيقة الأخرى ليست أكثر أماناً.

تساءلنا بمرارة، وغصصنا نجترع وقتاً مضاعفاً في فضاء مسود، أخذت تخفف من قتامته ابتسامات

المضيفين (لا وجود لمضيفات!)، وضجيج الركاب المتصاعد، بعد أن فككنا أحزمة الجذع، وبقيت أحزمة أخرى عصية.. رغم أنها ليست المرة الأولى. لكن زمناً طويلاً امتد حتى تسنى لكل منا نحن الثلاثة أعضاء وفد اتحاد الكتاب العرب أن يعتلي من جديد صهوة الريح مزوداً بالثقافة ومؤملاً بالفرص التي تسنح، ولو بعد حين.. "أن تأتي متأخراً، خير من ألا تأتي أبداً!!".

سيماهم في وجوههم:

لم يكن أي إحساس بالغربة يعترينا ونحن في الطريق، ولم يبد أو يخطر آن وصولنا إلى "مهبط طهران" (يسمى في إيران مهبطاً لا مطاراً تيمناً بالوصول الآمن) ليس لأن القنصل السوري السيد مصطفى ديوب كان في استقبالنا ممثلاً للسفارة السورية، ولا لأن السيد حسن (سعيد) باقري كان هناك أيضاً ممثلاً للرابطة المضيفة.. فحسب؛ بل لأن الوجوه لا تكاد تختلف، والملامح تشي بألفة وود وتواضع واحترام.. مما كان له الأثر الكبير في افتتاح الرحلة برقاد أليف في فندق "بزرك آرام" (آرام الكبير) حيث إقامتنا طوال وجودنا في طهران.

ومن المهم التأكيد أن هذه الملامح التي طالعتنا منذ ابتداء الرحلة لم تَنُسْ، أو تتحور مع مرور وقت الزيارة، بل تكرست عبر جميع اللقاءات المبرمجة والعفوية، ولدى جميع من التقيناهم في المؤسسات الثقافية التي زرناها؛ فالتواضع والجدية والغنى والرحابة والألفة والهدوء مظاهر تكاد تكون غالبة، وهذا ما يترك انطباعاً بأن الشعب هناك تليق به الحياة الكريمة، ويستحق الاحترام والتقدير..

رابطة الثقافة والعلاقات الإسلامية:

هضبة خضراء، ساحات وأمداء وأبنية تتوزعها متباعدة، لتعطي انطباعاً بالرحابة والترحاب لم يكن ليخفى لدى المسؤولين في الرابطة المضيفة، ابتداء من المطار وانتهاء به، ومروراً بكل مراحل الزيارة وفصولها الثرة.

المعاونون والمستشارون في الرابطة ومثقفون ومهتمون آخرون حضروا المحاضرة التي قدم فيها رئيس الوفد السوري عرضاً للمشهد الثقافي العربي المعاصر، وقدم عضوا الوفد مداخلتين في الموضوع ذاته، والذي أخذ حيزاً مهماً من حوار جدي وغني، استكمل خلال الوقت الذي تلا بما يؤكد ضرورة توطيد عناصر العلاقات الثقافية، وصولاً إلى حال أفضل وأجدى، وحضر اللقاء السيد مدير المركز الثقافي العربي السوري في إيران. وتمت زيارة مكتبة الرابطة المهمة ومركز التوثيق المعلوماتي فيها.

وجرى الحديث أيضاً وبالتفصيل عن اتحاد الكتاب العرب، ورابطة الثقافة والعلاقات الإسلامية التي تتبع وزارة الثقافة وتتحمل مسؤولية العلاقات الثقافية الخارجية بين إيران وجميع بلدان العالم. ويتألف الهيكل الإداري من رئيس الرابطة ومجلس من الأمناء ومجموعة من المعاونين والمستشارين، ورؤساء الدوائر والأقسام المختلفة. وقد سعت الرابطة بالتعاون مع السفارة السورية إلى تمديد فترة إقامة الوفد السوري وهيأت له برنامجاً مكثفاً وغنياً، ورافقه ممثل عنها السيد حسن(سعيد) باقري رئيس دائرة العلاقات العربية والإسلامية في الرابطة في جميع لقاءاته وتنقلاته..

منظمة "سمت":

في واحدة من طبقات البناء الثمانية العائد لمنظمة "سمت" والواقع في شمال طهران، كان لقاء حار وثر مع رئيس المنظمة الدكتور أحمد أحمدي ومعاونيه للشؤون البحثية والإدارية ورئيس قسم اللغة العربية في المنظمة وعدد من المستشارين.

وبعد أن تحدثنا بالتفصيل عن اتحاد الكتاب العرب: التأسيس والأعضاء الأصلاء والمرشحون للعضوية وأعضاء الشرف، والدوريات السبع والمطبوعات التي قاربت الألفي عنوان والنشاطات المتعددة والمتنوعة، والفوائد التي يقدمها الاتحاد لأعضائه، ولا سيما الضمان الصحي والراتب التقاعدي

المستقل عن أي تقاعد آخر، وآلية النشر في الاتحاد، والهيكل الإداري المركزي والفرعي، وشروط الانتساب إليه..

ثمّن الحاضرون الدور الهام الذي يقوم به الاتحاد في خدمة الثقافة والمثقفين، وأبدوا اهتماماً كبيراً ورغبة بالانتساب إليه.

وحضر اللقاء إلى جانب وفد الاتحاد الدكتور موسى الغرير رئيس المركز الثقافي العربي السوري في طهران، وشارك في الحوار الجدي والودي والمعمق حول ضرورة توثيق العلاقات الثقافية بين سورية وإيران بشكل عام، واتحاد الكتاب العرب ومنظمة "سمت" خصوصاً، والتي يمكن أن تتوج باتفاقية توقع قريباً بين الجانبين تمّ التمهيد لها في أثناء زيارة وفد المنظمة إلى الاتحاد منذ أشهر، وجرت مراسلات خطية بشأنها في الأيام الأخيرة.

وقد كان الاحتفاء بالوفد السوري كبيراً من خلال الترحيب والضيافة.

ومنظمة "سمت" هي منظمة (دراسة وتدوين كتب العلوم الإنسانية للجامعات)، تأسست عام /1984/م للقيام بتوفير الخدمات العلمية والبحثية، وتوفير الكتب الأساسية والمصادر والكتب الدراسية، والكتب الثانوية المساعدة للدروس، وبقية المصادر التعليمية والجامعية في مجال العلوم الإنسانية.

تتكون منظمة سمت من:

- مجلس الأمناء.
- رئيس المنظمة.
- المجلس البحثي.

ومن واجباتها وأعمالها:

- إعداد وتأليف وترجمة المصادر والكتب في فروع العلوم الإنسانية، وإقامة العلاقات والاتصالات مع أساتذة الجامعات، والندوات البحثية بمشاركة متخصصين.. وأهداف أخرى عديدة.

دائرة المعارف الإسلامية الكبرى:

بحفاوة ودماثة مميزين استقبل د. عقيل خورشة أعضاء وفد الاتحاد في مقر دائرة المعارف الإسلامية الكبرى، والسيد خورشة رئيس قسم اللغة العربية في الدائرة، حيث تحدث عن مشروع الدائرة الضخم الذي يتمثل في إصدار دائرة المعارف الإسلامية الكبرى باللغات الفارسية والعربية، والانكليزية إضافة إلى الموسوعة الإيرانية، وفهرس الفهارس للكتب الفارسية والتاريخ الجامع لإيران.. وقد أشعت الفكرة في مخيلة السيد ناظم الموسوي البجنوردي حين كان سجيناً أيام الشاه، وانطلق المشروع بعد خروجه من غرفة صغيرة وصولاً إلى مقر مميز من خمس طبقات بمساحة/2000/م 2 لكل منها، وبمساحات خضراء أخرى بديعة. وتشغل المكتبة ثلاث طبقات، وعدد عنوانات الكتب فيها خمسمئة ألف عنوان، وهناك مكتبة إلكترونية تضم زهاء خمسين ألف عنوان. وقد صدر عن الدائرة /13 / مجلداً باللغة الفارسية من الموسوعة الكبرى التي تعدها، وهي لا تمثل سوى الأحرف الثلاثة الأولى حسب الأبجدية الفارسية، كما صدرت خمسة مجلدات باللغة العربية، ويجري العمل على إصدار موسوعة باللغة الإنكليزية.

وقد اطلع أعضاء الوفد على المكتبة بأقسامها المختلفة، وتابعوا مراحل العمل المضني والممتع للحصول على المعلومات والمعارف والوثائق من الكتب والدوريات والمخطوطات والإنترنيت..

وشرح الوفد للمضيفين نظام وأهداف ونشاطات اتحاد الكتاب العرب، فتقدم السيد الموسوي بطلب

لعضوية شرف في الاتحاد، أرسل إلى رئاسة الاتحاد الأوراق المطلوبة لذلك مع الوفد.

المركز الثقافي العربي السوري في طهران:

وهو المركز الثقافي العربي الوحيد في الجمهورية الإسلامية الإيرانية، ولحضوره صدى طيب لدى الأوساط الثقافية، تردد في معظم لقاءاتنا مع المؤسسات الثقافية في طهران. وقد واكب الدكتور موسى الغرير رئيس المركز معظم نشاطات وفد الاتحاد في طهران، وشارك في الحوار، وساهم في إغناء الزيارة من خلال علاقاته الثقافية الهامة، كما شارك في بعض الفعاليات عدد من العاملين الآخرين في المركز.

وافتتح وفد الاتحاد معرضاً فنياً في قاعة المعارض للفنانة الإيرانية مريم زينيتي، وقص رئيس الوفد الشريط الحريري بحضور جمهور مهم من المثقفين السوريين والإيرانيين. كما حضر الوفد محاضرة في قاعة النشاطات قدمها عضو الشرف في اتحاد الكتاب العرب الدكتور محمد علي آذرشب حول العلاقات الثقافية بين الأدب الإيراني والأدب العربي، وقدم أعضاؤه مداخلات مهمة في الموضوع.

وأبدى المركز اهتماماً واضحاً بالتعاون الواسع مع اتحاد الكتاب العرب، واستعداده لإقامة معرض دائم لكتب الاتحاد في المركز، ومعرض متنقل في الجامعات الإيرانية العديدة في طهران والمحافظات الأخرى.

السفارة السورية في طهران:

حظي الوفد برعاية واهتمام سفارة الجمهورية العربية السورية منذ الوصول وحتى المغادرة، وقد سعت السفارة لدى رابطة الثقافة والعلاقات الإسلامية لتمديد فترة زيارة الوفد حتى مساء الأحد؛ بدلاً من مساء الخميس؛ ولدى زيارتنا مقر السفارة ظهر يوم الخميس، أصر سعادة السفير الدكتور حامد حسن على دعوة أعضاء الوفد إلى عشاء في منزله مساء الجمعة، حضره السيد معاون رئيس الرابطة ومستشاران فيها، وعدد من موظفي المركز الثقافي العربي السوري، ورئيس مكتب شركة الطيران العربية السورية في طهران وناظر محطة طهران.

وجرى حديث هام عن ضرورة زيادة وتائر التعاون الثقافي بين سورية وإيران بما يوازي على الأقل مستوى العلاقات السياسية المميزة والمستمرة منذ قيام الثورة الإسلامية الإيرانية، وأبدى سعادة السفير اهتماماً بالسعي الجدي لذلك؛ كما عبر عن احترامه لاتحاد الكتاب العرب كمؤسسة ثقافية مقدرة.

وكان السيد علي محمود نائب السفير قد زار الوفد في مقر إقامته واتصل مراراً، ورافقنا في أمسية لطيفة في "بارك ميلات" واستضافنا في منزله إلى مأدبة عشاء مساء الأربعاء 2006/8/3 حضرها أيضاً السيد مدير المركز الثقافي العربي السوري في طهران.

3 - في جامعة طهران:

كان اللقاء في جامعة طهران متعدد الجوانب والمحاور والفوائد والمتعة؛ فهو لقاء مع الأساتذة الدارسين للغة العربية في المستويين المتوسط والعالي بإشراف الدكتور محمد علي آذر شب، وحضور الدكتورة بتول ميشكين فام، وبتمويل من مؤسسة جائزة البابطين، ويغطيها إعلامياً التلفزيون الكويتي. وهي دورة مكثفة وشاملة لمحاور كثيرة وبمستويات ثلاثة، وحضر اللقاء إلى جانب وفد الاتحاد رئيس المركز الثقافي العربي السوري في طهران، والأستاذ عادل سليمان مدير النشاط الثقافي في المركز.

وتحدث رئيس الوفد في محور المؤسسات الثقافية العربية، فشرح بالتفصيل كل ما يتعلق باتحاد الكتاب العرب في سورية، وأشار إلى الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب. كما تحدث عضو الوفد السيد ابراهيم خريط في محور أثر ترجمة الأدب الفارسي في الأدب العربي، فقدم مداخلة حول ترجمات الشاعر محمد الفراتي من الأدب الفارسي إلى العربية، كما تحدث عضو الوفد السيد مصطفى صمودي في محور العلاقة بين الأدبين الفارسي والعربي. وأجاب أعضاء الوفد عن الأسئلة الكثيرة التي تناولت بعض جوانب المحاور المذكورة، إضافة إلى أسئلة أخرى في قضايا الإبداع والأدب العربي والترجمة وسوى ذلك.

وقد بدا من خلال الأسئلة التي شارك فيها، إضافة إلى الدارسين، المدرسون المشرفون على الدورة، الاهتمام بالأدب العربي والافتقار حتى إلى المعلومات الأولية عن الأدباء العرب المعاصرين بشكل عام، وأدباء سورية بشكل خاص، وعدم وصول المطبوعات التي تعرّف بالأدب العربي والكتّاب العرب. ولمس الوفد مقدار الشغف الذي يكتنف الدارسين الإيرانيين للغة العربية وآدابها، واللهفة للتواصل مع الأدباء العرب السوريين والاطلاع على نتاجاتهم، واستعدادهم لشرائها، وتساءلوا عن إمكانية تواجدها في معرض طهران الدولي التاسع عشر للكتاب!!

في جامعة الزهراء:

وكما كانت الحال عليه في جامعة طهران، ظهر الأمر جلياً في جامعة الزهراء للإناث/ قسم اللغة العربية؛ حيث كان اللقاء حميمياً ومفيداً وممتعاً جراء اهتمام الطالبات بالأدب العربي والكتاب العرب، ولا سيما القصة القصيرة؛ حيث كان محور اللقاء(كتابة القصة القصيرة)

وقد قدم رئيس الوفد مداخلة مطولة في الموضوع، وقرأ عضو الوفد ابراهيم خريط نصاً قصصياً، وشارك عضو الوفد الآخر مصطفى صمودي بمداخلة حول الإبداع.

وحضر اللقاء بعض أساتذة الأدب العربي في الجامعة، ومدير النشاط الثقافي في المركز الثقافي العربي السوري في طهران، وأجاب أعضاء الوفد عن الأسئلة المتنوعة في موضوع اللقاء ومواضيع أخرى ذات صلة بالإبداع، وقد تم تصوير وتسجيل اللقاء بالكامل لعرضه على الطالبات في وقت لاحق ومناقشة الأفكار التي وردت والاستفادة منها ومن الخبرات التي عرضها أعضاء وفد الاتحاد، حسب قول المشرفات على القسم وأساتذته .

المعرض الكبير والحضور البائس :

الافتتاح :

أناقة البساطة وثراء المعنى وعمق الصورة : تلك هي العبارات التي خطرت للتعبير عن افتتاح معرض طهران الدولي التاسع عشر للكتاب في المكان الآسر؛ خضرة وزهور ومياه.. ومنصة صغيرة لا يكاد غطاؤها يقي من المطر الخفيف الذي بدأ يتساقط بعذوبة وأناقة، كما لم يكد يكفي السقف المعدني العالي لإبعاد خيوط المطر المتناثرة على الصفوف الأولى من الحاضرين ذلك الافتتاح المهم، والذين تمت دعوتهم بدقة. وكان موقعنا مناسباً في الجناح الخاص بالضيوف الأجانب إلى جوار عددٍ من السفراء(لم تكن السفارة السورية ممثلة بسبب تأخر الدعوة كما برر السفير بعد ذلك)، وكانت الترجمة فورية عبر الأجهزة التي وزعت حال وصولنا.

تحدث في الافتتاح رئيس المعرض، فأعطى لمحة عن المعرض وأهميته، وقدم إحصاءات حوله، ثم تكلم وزير الثقافة الذي أشار إلى المساعدات التي تقدمها الدولة

للمشاركين في المعرض، وحث الأدباء الإيرانيين على كتابة النثر ولا سيما القصة القصيرة .

أما الرئيس الدكتور محمود أحمدي نجاد، وقبل إلقاء كلمته، فقد كرم خمسةً من كتاب القصة الإيرانيين تشجيعاً للكتابة في هذا الجنس الذي ما يزال حضوره خجولاً في المشهد الإيراني، وكان واضحاً في حديثه عمق الإيمان بالثقافة، ومقدار الاهتمام بها ودعمها؛ كما مازح المسؤولين عن المعرض باقتراحين جديين:

الأول: إيلاء دور النشر الإيرانية مساعدة أكبر .

الثاني: التفكير الجدي بنقل المعرض إلى موقع آخر أكثر رحابة، كي يناسب الاهتمام المتزايد والحضور السخي لرواد الثقافة.

وأشار إلى أنه يمكن ألا يحضر الافتتاح القادم إذا ما أقيم في المكان ذاته.

ولم يتطرق إلى الشؤون السياسية، على الرغم من الضغوط التي تتعرض لها إيران بشأن ملفها النووي، والتي كانت في ذروتها .

كان السيد الرئيس واضحاً متواضعاً بادي الابتسام منذ وصوله إلى مكان الاحتفال، وحتى مغادرته التي تعثرت لانكباب الجمهور الإيراني لمصافحته والحصول على توقيعه.

في المعرض:

هل هذا معرض للكتاب أم يوم الحشر؟!

أفواج وزرافات متدفقة من كل منفذ، تتكاثف منتظرة أمام أبواب الأجنحة التي ينتظر افتتاحها اختتام الاحتفال الرسمي.

راغبو ثقافة وطالبو معرفة وطلاب علم ملؤوا جميع ساحات وطرقات وأرصفة وفسحات المكان الذي يمتد ويتوسع عند أقدام السفوح المتصاعدة حتى قمم الثلج المشرفة على طهران من الجهة الشمالية، مما يذكّر بمشهد قاسيون المطل على دمشق مع فارق الارتفاع والبياض.

صفوف متوقفة على مسافة عشرات الأمتار ينتظر الواقفون فيها بلهفة وتحفز أدوارهم في الدخول المنظم رغم كثافة الحشد.

اقتصرت زيارتنا في ذلك اليوم على بعض الدور العربية؛ لم تكن قد وصلت بعد إلى المعرض كتب وزارة الثقافة السورية، وكان جناحها خاوياً،(أما كتب اتحاد الكتاب العرب فلم تصل أبداً!)؛ وحتى حين أصبح الجناح عامراً بعد يومين، لم تصبح الحال مشجعة أو مقنعة من حيث الترتيب والجاذبية، رغم أن موقعه مميز في مستهل الدخول إلى الأجنحة الرسمية العربية في الطابق الثاني من المجمع الكبير /41/. ومن الغريب أن تغيب سلاسل القصص والروايات العربية، في حين احتفى الجناح بدلاً من ذلك، إلى جانب الكتاب الشهري الذي تصدره الوزارة، بالروايات الأجنبية المترجمة إلى اللغة العربية، وكأن مهمتنا نشر الآداب الأجنبية في معرض دولي هو الأضخم في الشرق الأوسط!

وتعددت الأجنحة العربية الأخرى؛ سواء منها الرسمية أم الخاصة، وكانت لها مساحات ومشاهد متفاوتة، وكان جلياً لديها الاهتمام الإعلامي الخاص من حيث الصور والموسيقا وبعض الأثريات والنشرات؛ كما كان واضحاً الاهتمام بعرض الكتب الدينية، وعلق بعض الأصدقاء الإيرانيين على ذلك بما معناه (يأتون بالماء إلى حارة السقايين)!

تكررت زيارتنا للمعرض في اليوم الثالث لافتتاحه؛ لم يتغير المشهد: كثافة شديدة في الرواد خارج الأجنحة وداخلها، وطوال الوقت. وهذا ما أثلج صدورنا، وترك انطباعاً أكيداً بأن الشعب الذي يولي مثل هذا الاهتمام للكتاب والثقافة ليس غريباً عليه ذلك الاعتزاز الذي تحسه لدى أي من أبنائه، وتلك الثقة التي لا تخفى ملامحها، وليس كثيراً عليه تخصيب اليورانيوم، هذا الذي يفرح الإيرانيون بإنجازه، ويقلق الغربيون لتبعاته.

ويمكن القول: إن الحضور السوري في المعرض لم يكن مناسباً أو متناسباً مع المشهد الأدبي في سورية، ولا

مع تميز العلاقات السورية الإيرانية في مختلف المجالات. وهذا ما أكدناه وتحدث به المسؤولون السوريون في طهران، وأسف له السيد محمد رضا وصفي نائب رئيس المعرض، وتحدث في لقائنا المهم معه عن رغبة أكيدة بتواجد عربي أفضل وحضور سوري مميز، وأبدى استعداد المسؤولين هناك للمساعدة في تأمين ذلك في الدورة القادمة.

أرقام من المعرض هذا العام:

مساحة المعرض: /80000/م2

المساحة التي تشغلها دور لنشر الخاصة: /24000/م2

عدد الدور الخارجية المشاركة: /945/ داراً

الدور الإيرانية: /1200/ دار

على الدار المشاركة في المعرض هذا العام أن لا تقل إصداراتها عن /40/ عنواناً في كل من العام الماضي والعام قبل الماضي.

يصدر في إيران سنوياً ما بين: /38000 / و/40000/ عنوان

شيء من النقد الذاتي:

هل يشارك اتحاد الكتاب العرب في معرض طهران الدولي التاسع عشر للكتاب؟!

سؤال ما انفك يتردد على مسامعنا في جميع اللقاءات الثقافية التي تمت؛ سؤال كنا نتوقعه ونحاذره لأن مبررات عدم المشاركة لا تكاد تقنعنا، فكيف نقنع بها الآخرين الغيورين الملحاحين الذين أضافوا أسئلة أخرى لا تقل أهمية، ولا تقل إثارة للشعور بالقصور في التواصل ومبادراته:

– كيف نحصل على الكتب العربية والإنتاج الإبداعي العربي المعاصر؟!

– من أين نأتي بالمعلومات حول الأعلام في مختلف الأجناس الأدبية في سورية وسواها؟!

– وكيف نلتقي بالأدباء ونتعرف على آرائهم وأفكارهم وأعمالهم؟!

صحيح أننا أجبنا بأننا لم نتلق دعوة رسمية خاصة بالاتحاد، وصحيح أن موقع الاتحاد على الانترنيت غني بكل المعلومات عن أعضائه ومنشوراته التي يمكن قراءتها واستنساخها دون عناء، لكن هذا لم يكن كافياً؛ فالمعرض سنوي ومعروف ومميز، وكتبنا تكاد تغص بها المستودعات في المركز والفروع، والأصدقاء الإيرانيون مهتمون بالاطلاع والمتابعة والدراسة.. ولا سيما في المؤسسات الثقافية والجامعات التي تحوي في أقسام الأدب العربي دارسين يزيد عددهم عنهم في سورية، كما قالوا، إضافة إلى أن عدد الذين يحملون شهادات عليا (ماجستير ودكتوراه) في الأدب العربي يتجاوز العشرة آلاف؛ فأين موارد هؤلاء، من الكتب؟! وأين المراجع والمصادر العربية التي تؤمن لهم استمرار العمل في هذا الميدان الهام الذي يتيح إقامة جسور ثقافية حقيقية بين إيران وسورية بشكل خاص، والأدب الفارسي والأدب العربي بشكل عام؛ سواء من حيث الترجمة، أو اللقاءات المتواترة، والنشاطات المشتركة، وتبادل الأفكار والآراء في قضايا الثقافة والإبداع.. هذه الجسور التي تبدو واهية وقليلة وقاصرة عن متابعة العلاقات السياسية والاقتصادية المميزة والمتواصلة منذ أكثر من ربع قرن بين سورية وإيران، والتي صمدت وتصاعدت رغم الظروف بالغة التعقيد، والضغوط بالغة الشدة التي لم تتوقف يوماً من الأقربين والأبعدين.. وهذه العلاقات أحوج ما تكون إلى الثقافة لتدعيمها وإغنائها، فهي الأسلم والأبقى والأجدى؛ فلماذا لا يقام معرض دائم لكتب الاتحاد في المركز الثقافي العربي السوري في طهران؟! ولماذا لا يقام معرض جوال ومتجدد في الجامعات الإيرانية والمؤسسات الثقافية؟! وبالتالي تصبح المشاركة في معرض طهران الدولي للكتاب تحصيل حاصل، ومحطة لابد منها لتكون النوافذ أوسع والفرص أكثر.

أسئلة علينا أن نتحمل مسؤولية الإجابة عنها، وينتظر أجوبتها شغوفون باللغة العربية(المقدسة) وبالإبداع العربي والأدب العربي المعاصر.

بين الترف والعزة:

هي جنة أرضية لا ينقصها إلا الحور العين، ولا أحسب أنها كانت تفتقدها أيام كان يقيم فيها الشاه محمد رضا بهلوي؛ أشجار باسقة أو متفرعة، خضرة تغطي كل شيء، أطيار مغردة مختالة وجداول مسقسقة... وثلاثة قصور فخمة، أحدها في الأسفل قرب المدخل، والثاني على مسافة صاعدة مئات الأمتار، والثالث إلى الجنوب مايزال يستخدم لضيوف رئاسة الوزراء.

الغرف التي كانت للحكم والاستقبال والضيوف والطعام والاستراحة والنوم.. ما تزال على حالها مرتبة أنيقة بمحتوياتها الباذخة التي لا تقدر بثمن، وتنتصب الجدران المزينة بالمرايا، وتطوف الأسقف المرصعة، والأدراج المفروشة بالسجاد الأحمر، والشرفات المشرعة تتدرج أمامها الحدائق المعلقة.. وفي أقصى القصر الصيفي العلوي تتحدب الجبال، وتنحدر لتغيب خلف وشاح الخضرة العميمة.

كل شيء على حاله؛ المكاتب، والمفروشات، والأسرّة، وأدوات الطعام والشراب، ولوازم الصيد ولباسه، العربة ذات الهودج التي كانت تجرها الخيول، السيارة، الممرات المنظمة، الواجهات الحجرية المميزة.. غرف الضيوف الكبار الذين كانوا يستطيبون الزيارة والإقامة، والاتفاق على الناس المنكوبين بهم وبحكمهم، وانشغالهم بالألم والجوع ووخز الحاجات ولهفة التوق إلى الخلاص من الاستبداد..

أمام كل غرفة تجلس فتاة أو يقف فتى.. والحديث يستطرد عن العناصر الموجودة والتاريخ القاتم الذي تخبر عنه ببريقها الخادع، وزهوها الكظيم..

تقف وتتمشى وتقول : ما ترفّه غني إلا بما احتاج إليه فقير؛ ترى هل يمكن التكهن بمستويات الفقر التي كان يعاني منها الشعب الإيراني؟! ألم تكن الدافع إلى الثورة العابقة بلهفة المستضعفين ورؤاهم وإيمانهم بحقهم في العيش بعزة في وطنهم والتنعم بخيراتهم؟!

تلك الثورة التي أشرعها الإمام الخميني من منفاه في باريس، وتواصلت بعد عودته إلى أحضان الشعب، وإقامته في ذلك المنزل المتواضع، وتلك الغرفة التي لا تستطيع إزاءها سوى الشعور بالاحترام والتقدير لمن ارتضى أن يعيش عيشة الناس بل أقلهم مقدرة؛ غرفة لا تتجاوز أبعادها (5×3)مع خزانة وصوفا وأدوات أخرى جد بسيطة لا تطل إلا على المسجد المسمى باسمه، والذي لا يبتعد سوى أمتار، يمكن الوصول إليه بدرج نازل، أو بجسر من المعدن يصل الغرفة بالمسجد الذي كان يدخله الإمام خطيباً مصلياً، بعدما لم يعد قادراً على عبورالدرج؛ مسجد بسيط أيضاً يتكون من طابقين، ولكنه على فقره بالعناصر والأدوات غني بمفردات الإيمان ومشاعر العزة التي استطاعت إشعاعاتها أن تصل إلى عقول الملايين وقلوبهم فتوحدت، وأنجزت ما جعل أباطرة الشر يحسبون إزاءه ألف حساب، ويعدون العدة، ويجهزون قوى العدوان، في محاولة للضغط تخويفاً وترويعاً وتأثيراً على مسيرة منظمة، أقل ما يقال في بُناتها إنهم يعرفون ما يريدون، يخططون له، ويسعون جادين لإنجازه.

إنها العزة التي تحدث عنها الأديب الدكتور محمد علي آذر شب في محاضرته التي ألقاها في المركز الثقافي العربي السوري في طهران، العزة التي يحتاج إليها المسلمون لإنجاز حضارتهم المرجوة؛ العزة بعد الإرادة التي من دونها لا معنى للحياة، ومن دون العزة لا معنى لأية قوة أو إمكانية.

غادرنا المقر الجليل للإمام الخميني في الحارة المتضاغطة جدراناً وسكاناً وتقى وأحاسيس إنسانية، وفي

أذهاننا حكايات وأفكار وأصداء ومقارنات وأمنيات ومشاعر اعتزاز لا تخفى.

عالم من الخضرة:

تمتد طهران على مساحة بقطر /60/ كم، ويعيش فيها نحو خمسة عشر مليوناً من البشر يستظلون بوارف من الخضرة الدينية والدنيوية..

الشوارع منظمة امتداداً والتفافاً واتساعاً وعقداً مرورية كثيفة بمستويات متعددة.. إضافة إلى محورين للمترو تحت الأرض: من الشمال إلى الجنوب، ومن الشرق إلى الغرب.

رغم كل هذا فالازدحام مشكلة حقيقية في طهران، عليك أن تحسب حسابها دون أن يكون ممكناً ضبطه دائماً. لكنك لا تسمع ضجيج المنبهات ولا صراخ السائقين؛ هل يعود ذلك للبرود الذي يتميز به الإيراني، كما أخبرنا المستشار الثقافي الإيراني السابق في الإمارات، وأضاف: لكن إذا غضب فمن الصعب تهدئته. ونحمد الله أننا لم نشاهد أحداً في حالة كهذه؛ فالابتسامة والتودد والتواضع والهدوء كانت سائدة في مختلف المواقع والأوقات..

ما يميز" تِهران" (هكذا يكتب اسم العاصمة الإيرانية العملاقة هناك) ذلك العالم الأخضر الذي تكاد تتماهى فيه، وتهنأ بظلاله الوارفة؛ فالأشجار تزنر البناء الذي لا يتعالى كثيراً سوى في بعض الأحياء الحديثة والمنشآت الاستثمارية، وتوشي الشوارع مهما تعرجت أو امتدت؛ فشارع ولي العصر يمتد أكثر من اثنين وعشرين كيلو متراً باستقامة واحدة من الشمال إلى الجنوب، وتكاد تظلله الأشجار الباسقة التي تتقابل وتتقارب حتى تكاد تتلاقى، وتتوزع الأشجار على الأرصفة الجانبية للشوارع بشكل عام كي تبقى الرؤية مؤمنة، ويظل الإحساس بالاتساع قائماً.

ولا تتوقف الخضرة عند حدود الأبنية والمؤسسات والجامعات والساحات والضواحي والانحدارات.. مهما كبرت أو صغرت؛ فجميعها مخضوضرة مزهوهرة، حتى يمكن القول إن طهران عالم من الخضرة لا ينتهي!

ولا تكاد الحال تختلف في أصفهان مدينة التاريخ الثر والحاضر الحيوي، ولا في قم مدينة الحوزات والمقامات المقدسة.. والتي تتكاثف فيها الخضرة الروحية أيضاً.

الأمر عينه في باقي المدن الإيرانية التي لم تتسنّ لنا زيارتها، كما أُخبرنا، وكما يفترض أن يكون، طالما أن هناك ذاك الإحساس الأخضر الغامر، والذي تؤكده الملامح الإنسانية والمادية، ما ظهر منها وما لا يكاد يخفى.

"قم" المقدسة ومكتبة المخطوطات الكبرى:

لم يكن أمامنا الكثير من الوقت للتجول في مدينة قم واسعة الشهرة، لكن المعالم الدينية البارزة بزخارفها ومآذنها وقبابها وكثافتها وضخامتها(جامع المعصومة، مدرسة الإمام الخميني للتعليم الديني، جامع آل البيت، الحوزة العلمية...) تجعلك تشعر بالأمان والراحة النفسية، على الرغم من الحرارة الضارية ظهيرة ذلك اليوم، كما أن زيارة مكتبة الإمام المرعشي النجفي للمخطوطات استطاعت أن تغني ذلك العبور السريع من طهران إلى أصفهان.

وتعتبر المكتبة ثالث أكبر مكتبة للمخطوطات العربية في العالم، وأكبرها في إيران، وتضم /37000/ عنوان، وقد كان الإمام المرعشي يبتاع تلك المخطوطات بما كان يمكن أن يسد به رمقه؛ جاع كثيراً، وصام عن الآخرين، وصلى عن أرواحهم، وتقاضى مقابل ذلك مخطوطات جمعها، ووضع حجر أساس المكتبة، قبل أن يتوفى بستة عشر يوماً، كان ذلك منذ ستة عشر عاماً. وقد انتصبت الآن خمس طبقات مصممة لمقاومة الزلازل والقذائف الضخمة، وفي مدخلها مرقد الإمام المرعشي بناء على وصيته.

ومن أروع ما ضمته المكتبة، إضافة إلى المخطوطات النادرة المكتوبة على البردي أو الخشب أو الحجارة، والأوراق السميكة المنوعة الملونة.. مستشفى الكتب؛ التسمية الأكثر تعبيراً عن عملية ترميم المخطوطات التي تتم بأفضل الطرق وأحدثها، وباحتياطات صحية وبيئية صارمة، وباستخدام الأدوات والآلات والمواد الحديثة التي تعيد الكتاب إلى ما يشبه الأصل بعد أن كان رميماً..

اليوم السابع:

لشمس أصفهان حين تشرق نكهة خاصة تتصادى في أشعتها حكايا ونوادر و"أغان"، وتتردد عبر الظلال التي تفرشها الأشجار الكثيفة في مختلف الشوارع والأركان تنهدات الذين استظلوا ذات وقت بقبابها ومآذنها وأدعياتها وجدرانها الموشاة – لا تزال- بآثار الفن ونتاج الصبر والفكر وأصداء الإرادة. لشمس أصفهان حين تجدّ في المسير حنين الوداع القادم بعد ساعات، وعتب الذي لم يكد يتلمظ قطرات الألفة، وزفرات الوصال..

أتراها انعكاس المشاعر، ونثارات العواطف التي تهاطلت من ملامح الذين التقيناهم دون ميعاد، وسنغادرهم دون أمل أكيد بلقاء قريب؟!

هي كلمات قالها "بن ملوحي" رئيس قسم اللغة العربية في جامعة أصفهان: نودعكم وغصة في مدامعنا، وحرقة في صدورنا.. لكأننا نفارق أنفسنا!

لم نكد نفرح باللقاء أو نتذوقه كما يجب، وكما يستحق، حتى تضاغطت الدقائق، وتكاثفت المشاهد التي نتشهى اصطحابها أو التزود بها أطول فترة ممكنة. ها نحن نسارع بعد الندوة التي بحثت في تطور المشهد القصصي العربي المعاصر، ومأدبة الطعام التي تلتها، إلى قصر "علي قابو" الأثري، ونتهامس في زواياه المتباعدة، فتسمع الهمسات بوضوح محير والوجوه متخالفة؛ هي إحدى عجائب الرحلة التي لم تستطع الإحاطة إلا بجزء يسير منها؛ جامعا الإمام الخميني في السوق الكبير المستطيل الذي تسوره المحلات ذات التحف والبضاعة المتعددة والمصنوعات المميزة والثياب والسجاد.. والـ..منّ والسلوى..

كان الوقت سوطاً عنيداً، والشمس قارسة بعتبها، والمرافق الدليل متردد يحتاج إلى دليل أكثر تسارعاً وحكمة في مثل هذا الظرف الذي يضيق باطراد؛ فلا استطعنا زيارة حديقة الطيور، ولا معاينة المئذنتين التوأمين(تهتز إحداهما لدى اهتزاز الأخرى)..

لم يكن بإمكاننا إعطاء المدينة المميزة حقها، وهي تحتفي بأعلام الدول وسط الساحة وجوار البحيرة، عاصمة أخرى للثقافة الإسلامية إلى جانب المدينة العزيزة حلب.. ربما كان للمساء الجميل الذي سبق ما يواسي عبر المسير المسحور فوق الجسر المميز ذي الأعمدة الثلاثين على النهر الكبير، والجلوس جوار الماء المتدفق خلال إحدى فتحاته مع قرقرة النارجيلة، وارتشاف بعض الشاي الحلو!

أن تشرق الشمس في أصفهان، وتغرب في قم، فأنت تفقد الكثير، فتستقبلك الأضواء الأرضية التي تستمد وقودها من مقامات الأولياء وحضورهم الكثيف..

لكن بعض الوقت لا يكفي، وأنت تعبرها من جديد في طريق العودة، التي تمتد أكثر من أربعمائة كيلومتر بين أصفهان وطهران، التي ستلوح أضواؤها بعد حين، تتقارب وتتباعد، تستقيم وتنحرف، بعد أن تجاوزنا مرقد الإمام الخميني، وستضاعف الضغط على اللحظات والأعصاب بإحساس المفارق حلماً أو كالخيال، واقعاً أو حكاية لم تطل، ولن تنوس أصداؤها في وقت قريب؛ أطيافها ستستوطن –لا ريب- في تلافيف الذكرى مع تويجات الأمل بلقاءات أخرى، وإحساس بالرضى والود قرأته في كل العيون التي كنت تلتقيها عرضاً، أو تتقصد تقرّي ملامحك القريبة، كما ملامح أصحابها الأليفة التي احتضنتك أياماً، وأسعدتك كثيراً، ورحبت وتقاربت وانفتحت، شعور تتنسمه عبر الكلمات المعبرة والمواقف النبيلة لأصدقاء كان منهم من كان، وصار آخرون.. أبناء الوطن الذين غمرونا باللطف

والدماثة والاهتمام..

إنه اليوم الطويل بأحداثه والقصير بساعاته؛ اليوم السابع للرحلة التي ستنتهي مع انتهائه، اليوم الذي بدأ في أصفهان جنوب شرق طهران، وسينتهي في دمشق الثالثة صباحاً، حيث الفجر سيطل نقياً أليفاً يناغي أويقاتنا التي لما تستقر بعد، ويدغدغ قلوبنا التي ما تغربت تماماً، ولكنها تلفتت كثيراً لكثير من الحب، وقليل من العمر الذي كان.. في إيران!

بهارات هِندية
الشاعر كُولّي شيفا

مظهر الحجي

على جناحين من ضباب انزلقت بنا الطائرة على أرض مطار دلهي الجديدة (نيو دلهي). كانت شمسها الحمراء الدامية أول من استقبلنا فيها، وكانت في بداية يقظتها الصباحية، تحاول جاهدة أن تحرق عباءة الضباب الكثيفة بجمرتها الكابية، فيبدو المشهد قصيدة ساحرة مشتبكة الألوان والدلالات.

لم تطل تأملاتنا لهذا النص الرمزي الوحشي، لأنه ما إن بدأ يفتح لنا مغاليقه لندخل عوالمه اللونية حتى أقلعت بنا طائرة أخرى إلى الجنوب قاصدة مدينة (حيدر آباد)، محطتنا الأولى في بلاد الهند.

لن أدخل في تفاصيل وصف المكان الآن، وربما عدت إليه لاحقاً، لأن الغاية من كتابة هذا النص مختلفة تماماً عن نصوص أدب الرحلات الذي يعتمد الوصف منهجاً؛ ليقدم لقارئه ما رصدته عينه الغريبة، وستفصح غايتي عن نفسها بعد قليل. ومع ذلك فإنني لا أستطيع تجاوز ظاهرتين تعلنان عن نفسيهما بنبرة عالية: الرائحة والبهار. فمنذ أن وطئت قدماي أرض الهند العجيبة، ملأت أنفي رائحة واخزة مميّزة بل حارقة في بعض الأمكنة المغلقة. إنها علامة الهند الفارقة الأولى. أما العلامة الثانية فهي البهار.

والبهارات في عامية أهل حمص هي التّوابل، وقد آثرت أن أجعلها عنواناً لهذا النص لأنني وجدت في المعجم أن (البُهْرَ) يعني تتابع النَّفَسِ تعباً أو إعياءً، وهذا ما أصابني طيلة إقامتي في الهند. فحين جلست

مع زملائي وبعض أدباء (حيدر آباد) في قاعة مطعم الفندق الفخمة، وحين وضع في فمي أول لقمة مما قُدّم لي، كدت أقفز من مكاني كالملسوع. لقد اشتعلت النار في فمي وامتدّت إلى داخلي، ثم صعدت إلى رأسي، فانهمرت دموعي محاولة إطفاء هذا الحريق المفاجئ. حدّق الأدباء الهنود في وجهي مذهولين، وسألني مرافقنا الجميل السيد راو: ماذا حدث؟ قلت: إنني آكل النار. وضحك الجميع، وضحكت معهم، وبدّلتُ لونَ الطعام مراراً فكانت النار تزداد استعاراً وأدركت أخيراً أنهم يعجنون طعامهم بالتوابل الحارقة. سيطرت علي روح النكتة فكنت أسأل نادل المطعم حين يقدم الفاكهة أو الحلوى، هل فيها شيء من النار؟ فيحملق مستغرباً، ثم يضحك بعد أن يدرك بعد شيء من الشرح يقدمه الأصدقاء، أن الأمر مزاح.

لم تقف حكايتي مع البهار عند هذا الحد بل تطورت وتفرّعت وامتدّت نارها لتجعل مني شخصية مشهورة في ولاية آباد الشاسعة. لقد أصبحت حمّى البهار جزءاً بارزاً في لقاءاتنا وأحاديثنا، وبعد لقاء جادّ ومثمر مع عدد من مراسلي أمّات الصحف في حيدر آباد، وبعد أن قدم الزميل الدكتور حسين جمعة مطالعة ضافية عن أعضاء الوفد واتحاد الكتاب العرب، وأجاب مطوّلاً عن أسئلة الصحفيين المتنوعة؛ امتد الحوار بيننا جميعاً، وكان أول جواب لي عن انطباعي الأوليّ عن حيدر آباد: إنها مدينة ساحرة ولكنني آكل النار فيها. وطالعتنا إحدى الصحف الكبرى في صباح اليوم التالي بعنوان عريض على صدر صفحتها الأدبية: الشاعر السوري يأكل النار. لقد استهوتهم النكتة فجعلوها عنواناً عريضاً للّقاء الصحفي وأكّدوها بصورة كبيرة لأعضاء الوفد مجتمعين.

لقاؤنا المسائي في حيدر آباد كان مع مجموعة من الشعراء والصحفيين الأدباء. كان لقاءً دافئاً أنشدت فيه مقاطع من شعري العمودي وأخرى من التفعيلة. لقد أحب الشعراء الهنود أن يسمعوا الموسيقى والإيقاع في شعرنا العربي وأبدوا الكثير من الإعجاب والاستحسان. ثم قرأت الزميلة حنان درويش قصة قصيرة، كما أنشد الزميل الشاعر عصام خليل بعضاً من شعره. وأحب هنا أن أنوّه بدور الزميل عصام خليل الهام في نجاح مهمة الوفد، حيث كان يقوم بترجمة فورية إلى الإنكليزية، لغة التخاطب، أو عن الإنكليزية إلى العربية، لقد قام بهذا الدور بنجاح في لقاءاتنا كلها، وقدّم عوناً كبيراً على الرغم من صعوبة هذا الفعل.

قدّم مرافقنا السيد راو أحد الحضور الهنود قائلاً: الشاعر كُولّي شيفا، شاعر حيدر آباد الأول. كان رجلاً كهلاً أشيب الشعر، نحيل الجسد، يلتف بشاله الكشميري فيذكّر بما قرأنا عن متصوّفة الهنود. أصدر هذا الشاعر أربع عشرة مجموعة شعرية بلغة (التّلي غو) وهي من أبرز اللغات في حيدر آباد، ثم صدرت المجموعة الخامسة عشرة باللغة الإنجليزية، وهي اختيارات من مجموعاته السابقة تعرض مسيرته الشعرية وتطورها، ومن مجموعته الرابعة عشرة وعنوانها (مُهَنّا آهِ يا مُهَنّا) أنشدنا:

- 1 -

دائماً عشاق
الشعراءُ عشاقٌ أبداً
وحيثُما يكن الشاعرُ والعاشقُ
يصبحِ المكانُ مقدّساً
وحيثُما يجلس الشاعرُ والعاشقُ
تنطلق عالياً فراشاتُ الحب.

- 2 -

سألتني

سألتني: ماذا عنّي؟
سألتها: وماذا عنّي؟!
لقد ضحكنا معاً
وانفطر قلبي بالألم
ثم انهمرتْ دموعي كضوء القمر.

- 3 -

حفيدتي تلعب

تستطيع حفيدتي أن تلعبَ بالغيومِ
وتستطيع أن تطوي السماءَ
كمنديلٍ تحت إبطها
وتستطيعُ أن تلعبَ مع العصافيرِ
فوق أغصان الشجر،
وتستطيعُ أن تلعب كالفراشة
ثم تعود إلى الأرض
وتستطيع الجلوس على حافة الأزهار.
هي ساحرةٌ
تستطيعُ فعل كل هذه الأشياءِ
ولكنها في اللحظة ذاتها
تستطيع أن تبكي.
خيالها مساعدها الأساسي
ولذا فهي تستطيع أن تبعث الحياةَ
في أجساد الموتى
وتستطيع أن تجمع الأشخاصَ المتخاصمين
وأن تمسك الألوان كلَّها بيديها
وأن ترشّ هذه الألوان
على وجوه الناس
إنها لا تسأل عن المعاني
إنها تلعب فقط
إنها تستطيع أن تشكّل قصيدة
مضمونها: اللعب، اللعب.

المنشدُ الثاني في هذه الأمسية كان الشاعر الشعبيّ (راماكاشنا) وهو، كما قُدّم لنا، واحدٌ من أبرز شعراء حيدر آباد الذين يكتبون باللغة الشعبية الدارجة، ومما أنشد:

- 1 -

في اللحظة التي غادرتِ فيها
أصبحتِ صليباً
وأصبحتُ مصلوباً

- 2 -

أرسلت روحي رسولاً إليكَ
فعادت زهرة على ضفائري

- 3 -

على رأسكِ عقد من النجوم
كالأزهار فوقَ رأسي
في سمائي أفتقد عدداً من النجوم
لأنها سارت كلّها على ضفائركِ

- 4 -

الألم الذي يعيشه الإنسان في الحب
يصير قصيدة

حيدر آباد
2005/12/13

القيم الفنية والتربوية في المسرح (نور الدين الهاشمي نموذجاً)

نظمية أكراد

كتب الأستاذ نور الدين الهاشمي عشر مسرحيات في خمسة كتب، بعضها موجه للأطفال وبعضها الآخر للفتيان، ومجموعتين قصصيتين للكبار، وله مجموعات قصصية وشعرية للأطفال(1). ويبدو أنه انصرف لمسرح الطفل أكثر من سواه، لأن معظم إنتاجه يصب في هذا الاتجاه. ومسرحياته شخصياتها من البشر، وقليل منها يجري على ألسنة الحيوان والطير، وهناك نصان من النصوص يشترك فيهما الإنسان والطير أو الإنسان والحيوان معاً في الحوار.

فالشخصيات في اللمسة الذهبية، وعاصفة في المنزل، ورحلة الحظ، وجبل البنفسج، والشجرة الناطقة، والأعداد السكرية، من البشر، وفي غدير الغزلان والدب الطماع حيوانات، وفي سرحان في وادي الكسلان إنسان وحمار واحد، وفي الأم العظيمة طيور وإنسان. والأنسنة عنده تشمل لغة الطير والحيوان وتتعداها إلى التفكير والمشاعر والسلوك، مما يعزز مكانة القيم الخلقية والتربوية. والمواضيع التي يتناولها في مسرحياته ذات أبعاد اجتماعية في معظمها، وبعض المسرحيات تستند إلى موروث شعبي معروف تعامل معه الكاتب بمقدور جعلته يُكسب معالجته نوعاً من الخصوصية

ويستفيد من معطيا من الحكاية الشعبية المؤثرة.

وما أريد أن أتوقف عنده بالدرجة الأولى في مسرحيات الأستاذ نور الدين الهاشمي: قيم فنية وتربوية منحها المؤلف اهتماماً، وجعلها على رأس ما يوظف نصوصه لخدمته من أغراض، وسأشير إلى ذلك في أثناء عرض النصوص التي أتناولها حسب تواريخ صدورها، وقد يفيد ذلك في تتبع تجربة المؤلف واهتماماته بصورة عامة.

غدير الغزلان:

مجموعة من الحيوانات البرية أكثرها من الغزلان تجتمع عند نبع ماء أو غدير اعتادت أن تشرب من مائه، وهي ترعى وتعود إليه، إلا أن زلزالاً يقع فتسد صخرة نبع الماء. تحاول الحيوانات الصغيرة أن تزيح الصخرة فلا تستطيع، وبعد تفكير واستشارة يقرر فريق منها أن يستعين بكركدن ضخم، ويرى فريق آخر أن ترسل أحدها إلى وعل الجبل الذي تدعوه "الحكيم" لتستشيره. يزيح الكركدن الصخرة ولكنه يستولي على الماء ويحرم الحيوانات الأخرى من الشرب إلا لقاء ما تدفعه، وهو يرفع المطلوب بصورة مستمرة حتى أصبحت الحيوانات عاجزة عن الدفع ومهددة. وحينما يعود الوفد الذي أرسل إلى وعل الجبل الحكيم تتعاون الحيوانات بناء على نصيحته ومساعدته في رفع الصخرة التي كان الكركدن يسد بها النبع عندما يبتعد ويرفعها عندما يرد أن يشرب أو يسقي من يدفع له ثمن الماء.

وهكذا تخطو الخطوة الأولى، ثم تتعاون على الكركدن وتطرده ومن تعاون معه من الحيوانات المراوغة، وتحرر نبع الماء وتحافظ على حياتها ومصادر عيشها.

المسرحية قصيرة، وهي تذكر إلى حد ما بموضوع وأهداف وبعض تكوينات مسرحية للمؤلف بعنوان دبدوب، لأن موضوع التعاون، والاستشارة، يساعد على وضع حد للسيطرة والغدر والخبث. وهذا وجدنا خلفه الواوي هنا والثعلب والواوي هناك. المسرحية مقبولة، وليست بجودة مسرحياته الأخرى.

اللمسة الذهبية:

حنان تلميذة مجتهدة تحصل على علامات جيدة ودرجة ممتازة في الصف حيث تتفوق على زميلاتها وزملائها، وتعود إلى المنزل فرحة تحمل جلاءها، تخبر أمها بنتيجتها، ويكون بينها وبين أخيها عصام كلام حول كسله وعلاماته المتدنية وتفوقها. عندما يعود والدها تطلب منه هدية فيعدها بذلك. ولكن الأب لا يملك ما ينجز به وعده، وكل ما لديه كان قد قرر أن يشتري به معطفاً يحتمي به من البرد. تأتي زليخة جارة أم عصام وحنان وهي عجوز غنية بخيلة تأتي لتطلب الشاي من أمهما، وتريد أيضاً أن يصنع والدهما قفلاً جديداً على بابها خوفاً من اللصوص، فهي تهجس دائماً بلصوص يريدون سرقة ما تملكه.

يحاول عصام وأخته أن يتفرجا على دارها عندما يحضران لها ما طلبته. ولكنه تمنعهما، فيتلصصان من الباب ويريان تحفاً كثيرة جميلة وثمينة.

تحلم حنان بأن يكون لها أساور وخواتم من الذهب وبأن يشتري لها والدها هدية ثمينة كما تتمنى. في النوم ترى حنان زليخة بصورة ساحرة غنية، وتعطيها قفازات تجعل كل ما تلامسه ينقلب إلى ذهب. تفرح حنان وتبدأ بتحويل كل ما تلامسه إلى ذهب، وتصل إلى درجة أن كأس الماء الذي أرادت أن تشرب به تحول إلى ذهب.. ثم لا مست أخاها عصام فتحول إلى تمثال من ذهب.. فكرهت ذلك وخافت على نفسها، وهي لا تستطيع أن تتخلص من القفازات التي وضعتها الساحرة في يدها، إلا إذا قامت الساحرة بنزعها.

وهي في هذه الحالة يأتي والدها وأمها ويقبلان نحوها فتخاف أن تلامسهما فيتحولان إلى تمثالين من ذهب فتصرخ برعب.. وهنا تستيقظ من نومها ومن الكابوس المزعج الذي كانت فيه. يسكن أبوها وأمها من روعها، ويعدها والدها بشراء الإسوارة التي وعدها بها، ولكنها تتجنب شيئاً من الطمع ألمح إليه أخوها عصام في تصرفاتها وتقرر أن تتنازل عن هديتها وتشتري معطفاً لوالدها بالمبلغ الذي كان سيشتري به هدية لها.

المسرحية جميلة وتحمل قيماً تربوية، وتري الطفل أن الذهب لا يزين المرء بمقدار ما تزين أفعا له، فالقيمة المعنوية والراحة النفسية اللتين حصلت عليهما حنان حينما قدمت معطفاً لوالدها هما أعلى وأغلى بكثير من إسوارة الذهب في يدها، ولو أنها تركت والدها من دون معطف يقاسي من البرد في فصل الشتاء لما شعرت بالراحة أبداً والعجوز الغنية البخيلة التي تملك الذهب لا تملك راحة داخلية ولا احتراماً بين الناس، ولا تملك راحة نفسية ولا طمأنينة، فهي في خوف دائم، وتشك بأن كل من هم حولها لصوص يريدون أن يسرقوا ثروتها وتخشاهم، ولا تستمتع بشيء في الحياة، فهي تحرس أثاث البيت وما فيه من تحف وأدوات، ولا تشعر بالطبيعة والحياة من حولها، وتكاد تعيش في سجن تضع نفسها فيه. كما أن النجاح والتفوق والبعد عن الطمع هو ما ينبغي أن يفضله الإنسان، وهي قيم ترفع مقام صاحبها ومنزلته الاجتماعية أكثر مما يرفعه الولع بالزينة الفارغة.

رحلة الحظ:

الحداد حسان يعيش في قرية فقيرة، وعائداته من عمل الحدادة لا تلبي طموحه، وهو مولع بأحلام يقظة يحصل بواسطتها على ما يريد من نعيم وثروة وراحة وبهجة، وهو واقع تحت تأثير صديقه الساحر بطيخة الذي باعه "كتاب الحظ والأحلام السعيدة" بما لديه من مصروف البيت. وحسان يقرأ ويبقى ملازماً فراشه مستجلباً تلك الأحلام التي زينها له الساحر. ولا تفلح زوجه في أن تدفعه إلى العمل. وحين يأتي رجال وأطفال من أبناء القرية لهم حاجات وأعمال مما لا يقوم بها أحد سواه، فهو حداد القرية الماهر والوحيد، لا يخرج إليهم ويواجههم ولا يريد أن يعمل لأنهم لا يعطونه مالاً يحقق أحلامه، بل ينتظر صديقه بطيخة ليصل عن طريقه إلى ما يريد من أحلام وثروة. تستعين زوجه بصبيه ماهر الذي يعمل معه في المحل للقيام ببعض الأعمال، ولكن عمله وحده لا يكفي لتلبية حاجات أهل القرية وإصلاح أدواتهم، ولا يعود على البيت بمردود كاف يوفر للأسرة ما تحتاج إليه من نفقات.

يصل إلى البيت الساحر بطيخة ومساعده نملة، فيفرح بهما حسان، ويسأل عن حمار الحظ الذي وعداه به فيجيبانه بأن نملة قد وجده بعد تعب شديد، وهو "برأس أصفر وجسم أسود وذنب أحمر"، وعليه الآن أن يوافق على دفع الثمن الذي يطلب صاحبه، وبعد مساومات وتخويف يتفقون على الثمن وهو ألف دينار، ولأن حسان لا يملك شيئاً يستدين المبلغ من بطيخة ويكتب له سنداً بسداد المبلغ خلال ستة أشهر. ويتفقون على أن يركب الحمار يهرب، فيضع بطيخة البردعة على ظهر نملة ويجعله حماراً يركبه حسان ويصل إلى باب قصر الأحلام.

حيث يستقبله هناك صاحب القصر فيطلب منه

قبعة الإخفاء والدجاجة الذهبية كما دربه الساحر بطيخة الذي اتفق مع شعلان صاحب القصر على توريد هذا الحداد إليه لحاجته إلى خدماته، حيث يعمل عنده مدة سنة من دون أجر لأن الأجر قبضه بطيخة من شعلان. يوافق صاحب القصر ويطلب من حسان أن يصنع مئة قفص من الحديد ومئة أخرى من النحاس ليسجن العفاريت الأشرار الذين يحرسون قبعة الإخفاء والدجاجة الذهبية.

ويستغرق حسان سنة في إنجاز المطلوب، وبعد ذلك يعطيه شعلان قبعة فيجربها حسان ويتظاهر شعلان بأنه لا يراه فيصدق، ثم يعطيه بعد ذلك الدجاجة الذهبية ويأمره بالانصراف بسرعة فريما خرج أحد العفاريت من القفص. يذهب حسان فرحاً ويحاول أن يجرب حظه في أحد المطاعم حيث يطلب طعاماً ويتخفى بالقبعة ولكن ذلك لا يجديه نفعاً، فهو مكشوف لمن هم حوله. ويمسكه جميل صاحب المطعم فيجد ألا جدوى من قبعة الإخفاء ولا بد من أن يدفع المبلغ المطلوب، فيتذكر الدجاجة وإمكانية الحصول على البيضة الذهبية، ويقرر أن هذا هو الوقت الملائم لذلك، ولكنه لا يفلح ومعه ذلك الديك الهزيل، فيجره جميل إلى مخفر الشرطة، وقبل أن يدخلا المخفر يتفقان على أن يعمل حسان عنده شهراً من دون أجر لقاء الطعام الذي تناوله.

في أثناء غياب حسان عن البيت يأتي بطيخة ونملة ليأخذا دكانه بسبب عدم سداد الدين، ويُظهر بطيخة السند لزوجة حسان مطالباً بحقه، فحسان أصبح غنياً بعد أن ذهب في رحلة إلى بلاد الأحلام. وتتفق الزوجة وماهر على خطة لطرد بطيخة ونملة فيتظاهر ماهر بأنه حسان ويلبس طاقية الإخفاء، ويتحايلان في فصول ومفاجآت حتى يصلا إلى أخذ السند من بطيخة وتمزيقه، ويعود حسان مبدياً ندماً على ما كان منه.

المسرحية حسنة الحبكة، تغذي الخيال، وتقدم فصولاً ساخرة في إطار ملهاة مسلية، ودروساً تربوية مفيدة، وتكشف الدجالين والخرافات التي يروجونها بأسلوب مسرحي شيق، مليء بالحيوية والحركة. واللغة سهلة ورشيقة وتعبر عن المواقف والشخصيات بصورة جيدة.

جبل البنفسج:

يقع جبل البنفسج في مملكة ملك يحب المال والقصور، ويكنز كنزاً في خزانة لا يصل إليه أحد إلا بمعرفة السر. ويريد الملك أن يستكمل بناء قصر يشرف على بنائه وزيره الذي يبدو أنه فاسد يحب المال والتسلط. لقد وعد الملك بإنجاز القصر ولكنه لم ينجز وعده ودائماً يطلب نقوداً لإتمام المهمة. يرسل ملك مملكة مجاورة هدايا للملك ويطلب أن يكون له جبل البنفسج، ويغري الوزير والعسكري فهيم الملك بالموافقة، ويرسمون معاً خطة لإخلاء الجبل من سكانه، تعتمد على إشاعة الرعب بين السكان من حيوانات متوحشة تهاجم الناس وتؤذيهم، وذلك ليرحل السكان عن الجبل بإرادتهم. يكتشف الأطفال أن الوزير وفهيم يضع كل منهما قناع حيوان متوحش ويلاحقان الفلاحين ويخيفونهم بأشكال مختلفة. يذهب الأطفال مع أقربائهم وينصبون كميناً لفهيم والوزير ويكتشفون الخديعة، ثم يذهبون منهم وفد إلى القصر، ومعه قناعي الوزير وفهيم، لإبلاغ الملك بأنهم كشفوا السر ونهم سيبقون في أرضهم في جبل البنفسج، ويخططون لدعم وفدهم والاحتياط للأمور التي قد تحدث، فيضعون مجموعة من الرجال في تمثال فيل على مقربة من القصر، ليساعد أولئك الرجال الوفد عند الضرورة. وحين يقابل وفد جبل البنفسج الملك ويكشف له ما عرفه الناس وينذرونه باسم أهل

المنطقة بأنهم باقون هناك في أرضهم، يثور ويستدعي الحرس للقبض على الوفد. ويأبى الوزير وفهيم مساعدة الملك، بل ينتهزان الفرصة للحصول على ثروته أو على جزء منها ليهربا بها، ويطالبانه بذلك ولكنه يرفض عطاءهما أي شيء. يحاول الوزير وفهيم أخذ بعض ثورة الملك من الخزينة التي لا يعرف سر فتحها أحد غيره بعد أن أطلعا على بعض أسرار ذلك، ولكن الملك يرفض ويقاوم ويصرخ، وهنا يصل المهاجمون الذين خرجوا من تمثال الفيل ويقبضون على الجميع ويستولون على كل شيء في القصر.

موضوع المسرحية يركز على كشف الخداع بالذكاء والمهارة والشجاعة، وعلى مواجهة الظلم، والتشبث بالأرض.. وعلى فضح أساليب الفاسدين والحكام الظالمين الذين يبيعون أرضهم وشعبهم لقاء الثروة والقصور والتحكم بالناس.

موضوع المسرحية جيد، وكذلك حوارها. وهي تركز على قيم تربوية إيجابية، وتشير إلى أهمية وحدة الجماعة وإعمال العقل في التصدي للخوف والظلم. والجانب الفني لبناء المسرحية وشخصياتها يحقق تشويقاً وأداء يشد المشاهد إليه.

سرحان في وادي الكسلان:

سرحان رجل كسول لا يحب العمل، ويلتمس حيلاً كثيرة حتى يتملص من القيام بأي عمل حتى في المنزل. تطلب منه زوجه أن يأخذ كيس القمح إلى المطحنة على ظهر حماره لأن البيت لم يعد فيه طحين، وتوصيه بألا يذهب من طريق الجبل لأن فيها لصوص وأن يأخذ طريق السهل الأطول والأكثر أماناً.

عندما يصل إلى المفترق بين الطريقين يقرأ له الحمار طريف ما كتب على الشجرة حيث الإشارة إلى طريق الجبل وطريق السهل، فيأخذ طريق الجبل ويجبر الحمار على السير فيها.

ويكون اللصان شكيب ولبيب يتربصان في مكان منها فيأخذان الحمار والقمح بالحيلة، ويذهب شكيب مع سرحان ليوصله إلى بيته لأنه متعب، بينما يخفي لبيب المسروقات في المغارة التي يضعان فيها مسروقاتهما.. وفي الوقت الذي يضع فيه لبيب كيس القمح في المغارة يهرب الحمار ظريف ويعود إلى البيت جاراً رسنه.

في الطريق إلى البيت يقنع اللص شكيب سرحان أنه مريض وأنه إذا عطس خمس مرات متتاليات فإنه يموت حتماً، وفي البيت لا يجدان أحداً، ويعطس سرحان خمس مرات فيسنده شكيب ويضعه على السرير بوصفه ميتاً ثم يسرق ما يجده في البيت وسرحان يرى ولا يتحرك لأنه يعتقد أنه ميت. ويعود شكيب إلى أخيه لبيب بما أخذه من بيت سرحان قبل أن تعود زوجة سرحان إلى البيت.

تحضر الشرطي وأخاها لتريهم ما حل بسرحان وبالبيت الذي سرق، وفي هذه الأثناء يصل الحمار يجر رسنه هارباً من اللصوص، يقوم الشرطي بمتابعة اللصوص مع زميل له، حيث يتمكن الحمار من إيصالهم إلى باب المغارة التي يخبآن فيها المسروقات، ويقبضان على اللصوص، ويبدأ فصل آخر من المسرحية مع سرحان المتماوت، حيث يوهمه ماجد أخو سعدى زوجه ومعه شرطي بأنهم سوف يأخذونه إلى وادي الكسلان، وهناك تنتظره أعمال شاقة، يحتاج إلى زمن يزيد على ما يتخيله من عمر له لإنجازها، فيرجو تخفيف الأمر عليه، إلى أن يصل إلى إقناعهما بأنه سوف يعمل في البيت والحقل من دون كلل أو ملل. ولن يعود إلى الكسل أبداً، وهنا يلزمانه بالخروج من الحالة التي توهم فيها أنه ميت لا

يقوى على فعل شيء، ويدفعانه في طريق جديد هو طريق العمل وتحمل مسؤوليات الأسرة والمجتمع.

وتنهي المسرحية بالحض على العمل وبيان نتائج الكسل والتراخي وانحطاط الهمة.

المشهد الأخير يُراد منه تعليم سرحان ما ينبغي أن يكون عليه.

أحداث المسرحية مشوقة، وشخصياتها تتمتع بحيوية حضور، وقد أعطى المؤلف للحمار ظريف مقدرة على القراءة والمعرفة أكثر مما أعطى لسرحان، في توجيه منه للأطفال يؤكد أن من لا يقرأ ولا يفهم ولا يعمل ولا يشغل عقله يكون الحمار أفضل منه. وفي هذا حض على العلم والمعرفة وعلى قيمة العمل وتحمل مسؤولية الأسرة، وعلى قيم إيجابية أخرى.

عاصفة في المنزل:

مسرحية قصيرة تدور حوادثها في منزل ريفي أصابته عاصفة فألحقت أضراراً به، يعود إليه أصحابه ويجدونه بحاجة إلى إصلاح، تطلب سلمى من أخويها زهوان وبطاح أن يقوما بإصلاح الباب وسور المنزل، فيبدأ أحدهما بالتمارض والآخر بالشكوى من الجوع، وكل منهما يتهرب من العمل ويتشدق بكلام كبير وبما سيصبح عليه في حياته العملية، مع أنهما لم يحققا نجاحاً في المدرسة. تقرر سلمى أن تضعهما موضع اختبار وتقدم لهما درساً، فتأخذ فأساً وتخرج لتحضر الحطب من الغابة، وهما يتابعان ثرثرتهما وعبثهما.. بعد قليل تعود خائفة وتخبرهما أن الدب الأعرج يتابعها وتطلب منهما أن يتصديا له، ولكنهما لا يستطيعان حتى إطلاق النار من البندقية، ويقتحم الدب البيت الذي لا باب له وقد تهدم سوره، فيتسلقون الشجرة خوفاً منه وهو يحاصرهم ويدور حول الشجرة. بعد وقت يطول ينزل نديم الأخ الأصغر عن الشجرة ويذهب إلى البيت فيلحقه الدب، ثم نسمع صراخه من الداخل، ويخرج الدب وفي فمه قطعة من قميصه.

هنا تطلب سلمى من أخويها أن ينزلا معها ليدافعوا عن أنفسهم بمواجهة الدب الذي يحاصرهم جميعاً، وبعد رفض وتردد يقتنعان بالنزول والمواجهة دفاعاً عن أنفسهم وخوفاً على حياتهم، ويقومون بملاحقة الدب بما لديهم من أدوات وينجحون في ضربه.. فيسقط القناع عن وجهه ويتبين لهم أنه حسام الذي كلفته سلمى بالقيام بهذا الدور لتعلم أخويها بطاح وزهوان درساً في الشجاعة والتعاون والعمل معاً والدفاع عن النفس والحق والبيت، ويخرج نديم من المنزل سليماً لأن مخاطرته في النزول عن الشجرة والدخول إلى البيت كان جزءاً من الفعل المتفق عليه بين سلمى وحسام.

ويشير المؤلف في نهاية النص إلى أن "الشجاعة واجبة حين يتعرض الإنسان للخطر" و"أن إهمال الأمور الصغيرة يؤدي إلى أمور خطيرة". ثم يقوم الجميع بالعمل معاً لإصلاح المنزل.

لقد نجح المؤلف في تقديم صورة دقيقة لاستهتار زهوان وبطاح وقدمهما ثرثارين جبانين عابثين، وصور جبنهما وانعدام حس المسؤولية عندهما، وتمكن بعد ذلك من خلال الحدث والحوار من تغيير سلوكهما وتوجههما، بتأثير سلمى والحدث الذي تعرضا له مع الدب. وأشار إلى أنه لو كان للبيت باب وسور لما استطاع الدب الدخول إلى المنزل، وإلى أن الهجوم على دب يقتحم البيت بالكلام والإهانات الكلامية لا يجدي في ردعه، فلابد من الشجاعة والتصدي والمقاومة والهجوم للدفاع عن النفس وطرد الوحش من المنزل.

في النص حث على القيم، وإشارات ذات أبعاد

سياسية تتصل بالعدو والموقف من العدوان، وهذا لا يكون إلا ببناء الوطن وتحصينه وامتلاك الشجاعة للدفاع عن النفس والبيت والوطن والحق. ولكنها إشارات ذكية عمقت أبعاد النص ولم تفسد الجانب الفني والتربوي فيه.

النص مشوق، والأحداث فيه مترابطة، والشخصيات يتميز بعضها عن بعض بوضوح، والنهج التربوي الذي اتبعه المؤلف في هذا النص واضح ومؤثر.

الأم العظيمة:

بستانان متجاوران أحدهما عامر بالأشجار والخضرة والثمار، تقصده الطيور وتعشش بين الأغصان وتغني فرحة مرحة، وتلتهم الحشرات الضارة التي تؤذي الأشجار والنباتات وتساهم في تنظيف البيئة النباتية فتبدو النباتات والأشجار نضرة. والبستان الآخر جاف لا يوجد فيه خضرة لا ما ندر، وتزحف على نباتاته القوارض، وتنخر الحشرات الضارة ما بقي من أشجاره، وصاحبه خسروف لا يعمل ولا يعتني بأشجاره، وهو يعرض البستان للبيع حتى لا يتعب في العمل.

الطفلان هما إيمان وماجد يستقبلان الطيور في بستانهما الجميل، وتقبل هي عليهما وتستأنس بهما، ويتبادلان معها الحوار والغناء ويستمتعون جميعاً في حضن الطبيعة وجو الصداقة. حيث أنسن المؤلف الطير وجعله في حوار مع الطفلين وفيما بينه.

يلاحق الصيادان كمش وهباش الطيور ويقع في فخهما واحد ويجرحان آخر ببندقية، ويتوطآن مع خسروف الكسول على أن يكمُنا للطيور في البستان الآخر، حين تهرب منهما وتدخل لتحتمي هناك في بستان الطفلين اللذين منعا الصيادين من الصيد في بستانهما. وينصب الصيادان شبكة يقع فيها أحد الطيور ويطلب الصياد الثاني فيجرح طيراً آخر. وشكت الطيور للطفلين ما حل بطيرين منها اصطادهما الصيادان في بستانهما. فيتفق الجميع على تخليص الطيرين، ويضعون خطة وينجحون في ذلك ويذهب الصيادان خاسران.

ويستنجد خسروف بالطفلين لجعل الطيور تساعده في تنظيف بستانه ليراه المشتري نظيفاً، ولكن الطفلين يرفضان لأنه يريد أن يبيع لا أن يعمل. وعندما يرى المشتري وضع بستان خسروف يرفض شراءه، هنا يتجه خسروف للطفلين برجاء أن يساعداه فيشترطان عليه: ألا يبيع البستان وأن يعمل فيه، وألا يخرب البيئة بإلقاء الفضلات الأوساخ كيفما اتفق، فيوافق على شروطهما. ينطلق الجميع نحو العمل بما في ذلك الطيور التي تقبل على تنقية بستان خسروف من الحشرات والديدان الضارة، ويتعاونون جميعاً لتحقيق مستقبل أفضل، في بستانين نضرين، وبيئة نظيفة، وعلاقات إنسانية متينة، وطبيعة جميلة متكاملة.

المسرحية لطيفة، وأسلوبها سلس، وأحداثها غير مباشرة. ينجح المؤلف في تقديم مشاهد جميلة، وشخصيات متعاونة، من خلال حوار سلس رشيق، وفي المسرحية تفاعل خلاق بين الإنسان والطير، ويضفي الغناء والشعر على فضاء النص جمالاً وإمتاعاً.

وتحض المسرحية على قيم العمل والتعاون والمحافظة على النظافة وسلامة البيئة والرفق بالطير والحيوان، كما يبين أن لكل مخلوق دوراً ومكانة في طبيعة منسجمة، قد يعكرها النزوع الشرير ولكن الطبيعة الخيرة فيها تنصر.

الشجرة الناطقة:

في هذه المسرحية يقدم الهاشمي شخصية قرشون التاجر الجشع الذي يتحكم بالعمل والسوق في

مدينة ساحلية صغيرة، ويتعاون مع مشعوذ لإيهام العمال بسيطرته على الغابة التي ادعى ملكيتها، ووضع في إحدى أشجارها العملاقة شخصاً يتكلم من داخلها ويعلن أن الشجرة ملك لقرشون انتقلت إليه من أجداده ليمنع العمال من أخذ خشب لبناء سفينة.

ويكشف العمال تحايله وشعوذته حيث يقوم هشام بإعمال منشار في الشجرة المتكلمة فيخرج منها الشخص الذي وضعه فيها قرشون ليتكلم عن ملكيته للغابة، وعند ذلك يحاول قرشون ومن معه أن يحرقوا الغابة ولكن لعمال يطفئون الحريق ويحصلون على الخشب.

وينتهي الأمر بخسارة قرشون للعمال الذين ظلمهم وجار على حقوقهم، بعد أن تمكن هشام الشاب الذي تعلم بناء السفن، من بناء سفينة تنافس سفينة قرشون وتفسح مجال عمل للعمال الذين تخلوا عنه بسبب ظلمه وجشعه.

والمؤلف في المسرحية يقاوم الظلم والجشع ويفضح الشعوذة والاحتيال ويكشف أصحابها، ويركز على قيمة العمل والمهارات والشجاعة ووحدة الصف والموقف، وأهمية إيجاد بدائل عملية تساهم في وضع حد لسيطرة المتحكمين بسوق العمل ورقاب العمال، وهو أسلوب ينطوي على قيم تربوية واجتماعية إيجابية.

الشخصيات التي يقدمها المؤلف طريفة وجذابة، ولبعضها حضور مؤثر مثل: دحروج، وشعبوذ، وجمانة، وهشام، والببغاء الذي يجعله شريكاً في الحوار بينما طبيعته تنحصر في أنه يتكلم جملاً محفوظة قد تخدم السياق مصادفة وقد لا تخدمه، وجعل جمله دائماً في خدمة السياق لا سيما عندما تجاري في معانيها بعض مقاطع الحوار وتدفقه، لا ينسجم مع طبيعة الببغاء.

وفي النص بنية فنية جديدة، وتشويق ملحوظ، وصراع بين الشخصيات ضمن وحدة هدف ووحدة موضوع. والحوار رشيق ومقبول، وينطوي على بساطة أو سذاجة يرى المؤلف أنها تتلاءم مع سن الأطفال الذين يتوجه إليهم.

الأعداد السكرية:

في هذا النص يقدم ممثلون من الأطفال مسرحية، ويبدأ كل منهم بتقديم شخصيته وصفاتها ثم تتتالى المشاهد. والشخصية الرئيسة مركز الحدث هي فارس ابن التاجر برهان، الذي تقدمت به السن ويريد أن يتولى ابنه فارس العمل في الدكان ولذلك أرسله ليتعلم الحساب.

وهناك حربوص الذي يريد شراء دكان برهان بأي شكل وبرهان يرفض ذلك حرصاً على مستقبل ولده. ولكن فارس لا يتعلم الحساب أبداً ويغير والده التوجه ويرسله ليتعلم الخياطة ولكن الولد لا يفلح ويقع في إشكالات كبيرة نتيجة جهله بالحساب لأن الخياط يحتاج إلى قياسات وحساب أيضاً، ويصبح فارس تحت رحمة القاضي لأنه طلب منه أن يخيط له بدلة جميلة بمناسبة زيارة الوزيرة لدائرته لكي يستقبله بمظهر لائق، فخاط فارس له بدلة بمقاييس كلها خطأ جعلته يظهر بمظهر مضحك ومريك، أوقعته في الكثير من المشكلات والحرج، فأصبح فارس تحت رحمة القاضي وغضبه بسبب أخطائه في الحساب. ويزور الوزير القاضي في وقت لا يسيطر فيه على المحكمة ويهرب منها لص صغير. فيحكم الوزير على القاضي بعدم الترفيع، ويحتم على فارس أن يتعلم الحساب. ثم تتسلسل الأحداث بين تآمر التاجر حربوص للاستيلاء على الدكان حيث يصل به الأمر وضع خطة لتسميم فارس كي يصل إلى هدفه، ولكن كأس الشراب المسموم يتناولها القاضي، ولا ينقذه سوى فارس كي

يصل إلى هدفه، ولكن كأس الشراب المسموم يتناولها القاضي، ولا ينقذه سوى فارس الذي يركب دواء من صيدلة زهر اللوز في أثناء غيابها الاضطراري حيث ذهبت مع العجوز بتدبير من حربوص ضمن خطته حتى لا ينقذ فارس، وتكون النتيجة أن يتم إنقاذ القاضي على يدي فارس الذي أتقن الحساب وفتح دكان والده من أجل زهر اللوز ابنة عمه التي كان يريد إرضاءها والزواج منها، ويدخل حربوص السجن بسبب تخطيطه لجريمة قتل، وتفرح زهور اللوز بنجاح فارس الذي تريده زوجاً. وتكون النهاية بأغنية للمثلين تعلي شأن الحساب والهندسة والعلم.

المسرحية محبوكة بصورة جيدة، وفيها تشويق وشخصياتها بسيطة واضحة الحدود والأساليب، وحوارها بسيط. وهي تركز على قيمة العلم وتحث على التعلم بأسلوب تربوي تعليمي غير مباشرة.

الدب الطماع:

مجموعة من الحيوانات: غزال وحمار ودب يذهبون في رحلة عبر الغابة بحثاً عن الثمار، ويضعون ما يجمعون في سلة يحملها الحمار، يكتشفون شجرة تفاح مثمرة فيهرعون إليها وهناك يستأثر الدب بالشجرة ويمنع الآخرين من جني ثمرها بحجة أنها له وحده. ينضم إلى المجموعة ابن أوى وثعلب محتالان شريران، ويقفان إلى جانب الدب الذي يشجعانه على الاستئثار بالتفاح. يطرد الدب بقية الحيوانات عن الشجرة، وتذهب إلى زوجه دبدوبة لتشكو إليها أمر دبدوب. في هذه الأثناء يوهم الواوي والثعلب الدب أنه في خطر ويتفقان معه على أن يحرساه لقاء أجر عشر تفاحات في اليوم، وعندما تحضر دبدوبة يختفي دبدوب بمشورتها وتعود هي بعد أن تطلب منهم أن يخبروه عندما يعود بأنها تريده. يتآمر الثعلب والواوي على دبدوب وزوجه ويقنعانه بأن يزوجاه من خنزيرة رشيقة وجميلة حسب وصفهما، وعندما يوافق يتفقان مع الخنزيرة البشعة على أن تأخذ تفاح الشجرة كله مهراً لها. ويتم ذلك والحيوانات تراقب الأمر بنفاد صبر ويخبرهم الغزال بأنه يعرف أين خبأ الأشرار التفاح. يحضرون جميعاً ومعهم دبدوبة في الوقت الذي يكون فيه الثعلب والخنزيرة والواوي يبيعون التفاح فيكشفون خطتهم ويستنقذون التفاح ويقتسمونه بينهم بعدل بينما دبدوب يعتذر لزوجه وأصدقائه عما بدر منه.

المسرحية بسيطة سلسلة وهي مسلية ومقبولة لسن معينة من الأطفال حتى حدود سبع أو ثمان سنوات. وتحض على إعمال العقل والاستفادة من النصيحة وإحقاق الحق.

والمسرحية تدين المكر والغدر وتحض على العدل والوعي، وتنبه من طباع سائدة لدى بعض الحيوانات أو المخلوقات، مثل الأنانية والغدر والغباء والمكر والخبث.

يوفر نور الدين الهاشمي مناظر موحية في مسرحه، معظمها مناظر طبيعية: أشجار ينابيع ودروب وجبال وبساتين وبيوت وقصور.. الخ. وذلك يحقق إمكانية الاستفادة من الألوان والأحجام المتنوعة، ويقدم الظلال والأبعاد للمناظر الموحية، ويفسح مجالاً لاستخدام المؤثرات الصوتية في أماكن متنوعة، الأمر الذي يجعل أمام الفنيين العاملين في العرض المسرحي فرصاً لاستخدام أدوات وإمكانيات ومؤثرات متعددة ومتنوعة، تساهم في تحقيق جاذبية العرض المسرحي وحيويته. ومشاهد المسرحيات غنية بالحدث المسرحي، وفيها حيوية واضحة تتبدى في الحوار والحركة على الخصوص. وأنماط الشخصيات

ونفسياتها المختلفة، فهناك الإنسان بشخصيات متعددة، متنوعة المهن والبيئة والسلوك، وهناك حيوانات من أنواع مختلفة وطيور.. وكل ذلك يقدم إمكانيات لعروض مسرحية غنية وجذابة للطفل.

والصراع والحوار اللذان هما أساسيان في المسرح موجودان بقوة وتنوع في نصوصه، وفي الأغلب الأعم يكون الصراع الرئيس هو مجال اهتمام المؤلف وتركيزه، ولا تأخذ الصراعات الثانوية ولا الحبكات الجانبية كثيراً من اهتمامه، ونادراً ما تجد في حبكاته المسرحية تكلفاً أو تناقضاً صارخاً يتعارض مع المنطق الفني للحدث الذي يوفره السياق العام أو علاقات الشخصيات وسلوكها.

ويعتني الهاشمي عموماً بالموضوع، ورشاقة الأسلوب وبساطة المفردات، ويرمي إلى تعزيز مكانة القيم التربوية والإنسانية، وإلى تقديم نص غني بقيم فنية وجمالية. وأرى أن في مسرحه عدة ميزات منها:

1. تنوع الشخصيات وتمايزها بعضها عن بعض في النص الواحد على الخصوص، وجعل علاقاتها واضحة وقوية في حالتي التصادم أو الاتفاق، وهي شخصيات ينجذب إليها الطفل ويتعلق بها ويتابعها. ويوظفها المؤلف في خدمة أهدافه، من خلال خدمتها لأهدافها هي في النص المسرحي، ويحقق ذلك بأسلوب فني مقبول، ويجعلها المؤلف تسعى لتحقيق غاياتها بإصرار، الأمر الذي يضعها في صراع مع غيرها من أجل الوصول إلى ما تريد، لاسيما عندما تلتقي غايات الشخصيات عند ذلك الهدف وتبذل مساعيها للوصول إليه، أو حين تنطلق وفق طبيعتها "الخيرة أو الشريرة" وتتصرف حسب مقومات سلوكها كما صنعها المؤلف حيث يحصل الصراع أو التصادم بصورة منطقية، وهي تتصادم بحكم التكوين أو الأهداف المتنازع عليها بمجرد تلاقيها في إطار الحدث المسرحي.

2. يحرص على نسج الأحداث بصورة فنية متنامية ومتصاعدة بسرعة أحياناً، قد تفقدها منطقية النمو الطبيعي المطلوبة. وتكتسب مسرحياته تشويقاً لدى الطفل الذي يقفز خياله بجموح وتتوقد مشاعره ويتقبل نمواً متصاعداً للحدث والصراع، فيضيف ذلك إلى المشاهد والشخصيات والمواقف شيئاً مما تمليه عليه طبيعته أو مما تطلبه تلك الطبيعة وتستسيغه.

3. يوظف شخصياته والأحداث التي يزجها فيها، وكذلك مكونات النص الأخرى لا سيما الحوار والنمو المسرحي لخدمة قيم فنية وأهداف وقيم معرفية يركز عليها. وهو يؤكد على القيم التربوية، ويدين الشر والكسل والخداع والجبن والشعوذة والبخل والتوهم الذي يخل بقيم الحياة السليمة.. الخ ويجعل الطفل يقتنع باختيار القيم النبيلة الخيرة ويحضه على العمل وفعل الخير والسلوك الحسن والشجاعة والاجتهاد، ويبتعد عن الصفات السيئة مثل: الشر والكسل والجبن... الخ، ويوصله إلى ذلك الاقتناع بالأفضل أو التخلي عن الاختيار السيئ من خلال تقديم النص والشخصيات وأنماطها وسلوكها، وبأسلوب تربوي غير مباشر في معظم الأحيان.

4. يميل إلى أنسنة الحيوان والطير في بعض نصوصه،وينجح في ذلك، ويقدمه بأسلوب مقنع شيق.

5. يعتني بمشاهده وخلفيات المناظر التي تشد إليها القارئ، ويضع في مسرحه من المكونات والأحداث ما يجعله موحياً وقادراً على الإيحاء مما يسمح للفنانين بفسحة فنية وتقنية وجمالية واسعة، ويسمح لخيال الطفل بأن يحلق في فضاءاته يضيفها أو يضفيها على ما هو أمامه بتأثير الانفتاح الرؤيوي

والتخييلي. وحين تستخدم تقنيات مسرحية جيدة ومتطور فإنها تحقق عالماً فنياً غنياً وجميلاً للطفل.

6. حواره قصير بسيط ورشيق، يتلاءم مع الشخصيات في كثير من الحالات وجملة سليمة. ويهتم بالشعر والغناء والموسيقى، حيث يضفي ذلك كله على النص حيوية وجمالاً يحملها الكلام ويوصلها الأداء ويستمتع بها المتلقي.

7. استهلال العمل بمقدمات شعرية، يقدم بها المؤلف شخصياته ويُعرف بها. وإنهاء العمل بنشيد أو أغنية، تقوم به مجموعة من الممثلين، ترسخ القيم أو النتائج التي يريد المؤلف أن يشد الطفل المتلقي إليها. وهذا الأسلوب يوفر نهايات فنية موسيقية غنائية جميلة تبقى في ذاكرة الطفل أكثر من سواها، وتجعله يخرج مسروراً مردداً مع المؤلف شعراً يتضمن خلاصة ما يريد.

إننا إذ نحتفي بإنتاج الكاتب ونشكره على إبداعه وجهده الطيب في خدمة مسرح الطفل بصورة خاصة والأدب بصورة عامة، ونكرمه في جمعيتنا، ونتمنى له دوام النجاح واستمرار العطاء.

الهوامش

1 ـ من أعمال المؤلف نذكر مجموعتين قصصيتين للكبار هما: نداء في ليل المدينة ـ قصص ـ 194 وقصة انتحار معلن ـ قصص قصيرة 1998 ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب، وعشرة مسرحيات هي حسب تواريخ نشرها:

2 ـ غدير الغزلان ـ 1992 ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2. اللمسة الذهبية ـ 1992 ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب، 3. رحلة الحظ ـ 1993 ـ منشورات وزارة الثقافة، 4 ـ جبل البنفسج ـ 1993 ـ منشورات وزارة الثقافة، 5. سرحان في وادي الكسلان ـ 1996 ـ منشورات دار علا للطباعة والصحافة والتوزيع، 6. عاصفة في المنزل 1996 ـ منشورات دار علا للحصافة والطباعة والتوزيع، 7. الأم العظيمة ـ 1996 منشورات دار علا للصحافة والطباعة والتوزيع، 8. الشجرة الناطقة 1997 ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب، 9. الأعداد السكرية 1997 ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب، 10. الدب الطماع 2003 ـ منشورات وزارة الثقافة.

220

شرفات

عابر سبيل

أ. د. محمد رضوان الداية

حين يذكر مؤرِّخو الأَدب والفكر والسياسة أعلامَ القرن الماضي فلا بُدّ لهم من أن يذكروا عباس محمود العقاد في مواضع كثيرة من حركة الحياة العلمية والثقافية والحضارية والأدبيّة. وإذا ذُكِرَ الموسوعيّون في العصر الحديث فالعقاد واحدٌ فيهم، فإن دائرة اهتمامه شملت العلوم الإنسانية على اتساعها، وتجاوزت إلى قضايا أخرى خارجها. وقد حدّثني من كان يحضر بعض مجال لجان مجمع اللّغة العربية المتخصصة في مصر عن لجنة الجيولوجية أن العقاد كان الأكثر حظاً في قبول مقترحات للمُصطلحات على رغم وجود المتخصصين بهذا النوع من العلوم والبحوث.

والتفت إلى الشّعر: ينظمه من جهة، ويدرسه وينقده من جهة ثانية. وكان رأس مدرسة نقدية (أو مذهب). وهي مدرسة استفادت من بعض الملامح الغربية في طبيعة الشعر ووظيفته إضافة إلى الرّؤى الأدبية والنقدية النابعة من الانفعال بالتراث العربي، ومواجهة ظروف الحياة المعاصرة.

وأصدر العقاد عدداً من الدّواوين فيها ديوان غريب على ما كان شائعاً سمّاه "عابر سبيل" صدر سنة 1936 قال عنه د. ضيف إنه محاولة "من نوع جديد لم يسبق له ولا لغيره من شعرائنا أنْ حاولوها أو صَرَفُوا شعرهم إليها، فقد كان الشعر (عندنا) وما يزال يقوم على الذكريات وانتفاء الموضوعات فهذا ينظم في الريف أو في الطبيعة، وذاك ينظم في الحبّ أو الغزل، وهذا يستوحي موضوعاً إسلامياً أو عربيّاً وذاك يستوحي موضوعات فرعونية" وفي "عابر سبيل" يتناول العقاد بعض الموضوعات اليومية، "ويفيض عليها من تأملاته العقلية والنفسية.." وقد أصدر العقاد ديواناً سماه "هديّة الكروان" لفت فيه إلى أحد طيور البيئة (على خلاف البُلبل الطارئ على إقليم مصر).

وهكذا يكون العقاد سباقاً إلى هذا النوع من الاهتمام الشعري فالتفاته إلى الموضوعات اليومية، على هذا

الوجه من الإلحاح يلفت النّظر من جهة، ويربط بين مواقف العقاد السياسية والفكرية من جهة أخرى.

ونقرأ في شعر "عابر سبيل" قصيدة عن الكوّاء عنوانها: "كواء الثياب ليلة الأحد". فهو يسهر هذه الليلة بطولها (غالباً) لتكون ألبسة القوم جاهزة لاحتفالاتهم الأسبوعية وسهراتهم الباذخة، قال فيها:

لا تنمْ لا تنمْ
إنّهم ساهرونْ
سَهِرُوا في الظَّلم
أو غَفَوْا يحلمونْ
أنت فيهم حكمْ
وهمُ ينظرونْ
في غد يلبسون
في غدٍ يمرحونْ!

وفي بعض مقاطعها:

الضّرامُ اتّقَدْ
في المكاوي الشّدادْ
هل خبا أو بَرَدْ
أو علاه الرّمادْ؟
ذاك يوم الأحد
أين منك الرّقاد؟
إن قضيت الديون
كل نارٍ تهون!

* * *

فالكوّاء يحتمل حرّ النار، ويشقى طوال تلك الليلة (بعد عمل النهار) عسى أنْ يكسب ما يسد به ديونه (فدخل الكواء قليل لا يكاد يكفيه). والنار هنا نار الفحم، أو نار الموقد الذي كان يسخن المكاوي باستمرار!..

وسجّل العقاد في يومياته حال السّلع في يوم لا بيع فيه ولا شراء في قصيدة عنوانها "سلع الدكاكين في يوم البطالة" وقد عُرِضت السّلع في الواجِهات وأغلقت دونها الأبواب

مقفراتٌ مغلقات مُحكماتْ
كل أبواب الدكاكين على كل الجهاتْ

تركوها... أهملوها

يوم عيدٍ عَيّدوه ومضوا في الخلوات!..

وقد سجّل في دواوينه مواقف يوميّة كثيرة مُلتقطة من حياة العُمّال، وبسطاء الناس، مما يجعله ديواناً له مزية خاصة في تلك المدة المتقدمة من القرن الماضي. وهي موضوعات لا يخطر في بال الشعراء و لا الكتّاب أن يقدموا فيها نصوصاً إبداعية في العادة، غير أن عصا العقاد، والكلام للدكتور ضيف (وقد كتبه في حياة العقاد) استطاعت أن تبث فيه الحياة وتذيع على ألسنتها تلك الشكوى...